Anna Greve

FARBE – MACHT – KÖRPER

Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte

KIT Scientific Publishing

Habilitation, Karlsruher Institut für Technologie (KIT)
Fakultät für Architektur

Umschlagsabbildung:
Pedro Berruguete: Das Beinwunder der Heiligen Kosmas und Damian,
Ende 15. Jahrhundert. Öl/Holz, 111 x 62 cm, Museo Diocesano Covarrubias

Gedruckt mit Unterstützung der Stiftung Kritische Kunst- und Kulturwissenschaften
Lektorat: Jihan Jasmin S. Dean
Gestaltung, Satz: Philipp Wix, imaging-dissent.net

Impressum

Scientific Publishing

Karlsruher Institut für Technologie (KIT)
KIT Scientific Publishing
Straße am Forum 2
D-76131 Karlsruhe

KIT Scientific Publishing is a registered trademark of Karlsruhe Institute of Technology. Reprint using the book cover is not allowed.

www.ksp.kit.edu

This document – excluding the cover – is licensed under the Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 DE License (CC BY-SA 3.0 DE): http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/

The cover page is licensed under the Creative Commons Attribution-No Derivatives 3.0 DE License (CC BY-ND 3.0 DE): http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/de/

Print on Demand 2013

ISBN 978-3-7315-0089-6

Anna Greve

FARBE – MACHT – KÖRPER

Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte

Inhaltsverzeichnis

7 Dank
9 Vorbemerkung

11 **I. Einleitung**
16 Thesen
17 Forschungslage
25 Methodischer Zugang
29 Terminologie
31 Rasse
33 Schwarz
35 Weiß

39 **II. Zur Theorie**
41 Von *Whiteness Studies* zu Kritischer Weißseinsforschung
55 Kritische Weißseinsforschung und Bildwissenschaft
59 Werktitel
67 Bildbeschreibung
74 Farbe
79 Perspektive
82 Ikonografie
82 Ausstellungsbetrieb

95 **III. Zur Anwendung**
97 *Weiße* Wissensproduktion
98 *Weiße* Subjekte über Schwarze Menschen als Objekte
123 Schwarze Menschen als ikonografisches Motiv
124 Ham, Sohn Noahs
126 Die Königin von Saba
129 Die »Schwarze Madonna«
134 Die N[…]-Venus
138 Die Heiligen Drei Könige

144 Der Priesterkönig Johannes
146 Der Heilige Mauritius
152 Der äthiopische Kämmerer
156 Der Heilige Benedikt von Palermo
158 *Weiße* Autor_innenpositionen
169 *Weiße* Differenzbildung
172 Blinde Flecken im Zentrum des Kanons
186 Die Erfindung von »Hellhäutigkeit« als Norm in der venezianischen Malerei
195 Tizian
205 Rassifizierung als strukturelle Komponente
206 Tintoretto
207 Veronese
217 *Weiße* Identitätskonstruktion
218 Der Europa-Mythos: Ein weißer Stier und eine »hellhäutige« Europa
222 *Weiße* Menschen als ikonografisches Motiv
228 Weißsein als unmarkierte Norm

235 **IV. Globale Kunstgeschichte**

259 Ausblick

264 Abbildungen
292 Literaturverzeichnis
292 Quellenliteratur
294 Internetquellen
295 Handbücher und Lexika
296 Ausstellungskataloge und Forschungsliteratur
325 Abbildungsverzeichnis
328 Künstler- und Werkregister

Copyrighted material

Dank

Die vorliegende Arbeit wurde im November 2012 als Habilitationsschrift von der Fakultät für Architektur am *Karlsruher Institut für Technologie* (KIT) angenommen.[1] Die für die Publikation vorgenommenen Änderungen gehen im Wesentlichen zurück auf Anregungen der Gutachterin Prof. Dr. Monica Juneja (Professur *Global Art History* im Exzellenzcluster *Asien und Europa im globalen Kontext*, Universität Heidelberg) und des Gutachters Prof. Dr. Norbert Schneider, der mir am Fachgebiet Kunstgeschichte am KIT die Möglichkeit zur Realisierung meines Vorhabens gab. Jihan Jasmin S. Dean (Berlin) danke ich für das sorgfältige Lektorat und zahlreiche inhaltliche Hinweise, Philipp Wix (Berlin) für die grafische Gestaltung. Für herausfordernde, motivierende Diskussionen sowie die gründliche Lektüre im Vorfeld der Publikation danke ich Johannes Dimpfl (Bremen) von Herzen.

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Jutta Held (†), die mich während meines Studiums an der Universität Osnabrück für politische Kunstgeschichte begeisterte und mir eine wunderbare Doktormutter war. Ihr großes Interesse an meinen ersten Ideen für ein Habilitationsprojekt zum Thema Kritische Weißseinsforschung motivierte mich enorm. Der Entschluss, diesen politisch heiklen, emotional belasteten und wissenschaftlich noch nicht etablierten Ansatz tatsächlich ins Zentrum meiner Arbeit zu stellen, fiel nach Gesprächen mit Prof. Dr. Ulrike Gleixner (Leiterin der Forschungsabteilung der *Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*), Prof. Dr. Gisela Ecker (Lehrstuhl für Literaturwissenschaft und Komparatistik an der Universität Paderborn) und Prof. Dr. Sylvester

1) Sie gibt den Diskussions- und Forschungsstand zum Zeitpunkt der Abgabe im November 2011 wieder.

Okwunodu Ogbechie (Department of Art History, Universität of California, Santa Barbara). Peggy Piesche (*Hamilton College*, New York) hatte mir zuvor »den Floh ins Ohr gesetzt«. Ihr danke ich für den kontinuierlichen Austausch, ohne sie gäbe es diese Arbeit nicht. Aber auch mein Sohn Daniel trug durch seinen unerschütterlichen Lebensoptimismus erheblich zum Gelingen der Arbeit bei.

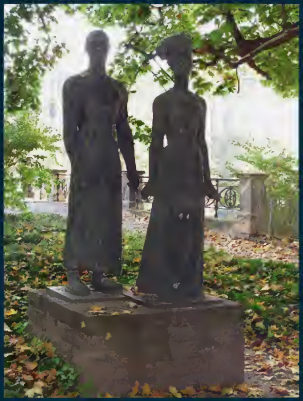
Es war mir eine große Hilfe, dass ich als assoziiertes Mitglied im Graduiertenkolleg *Bild – Körper – Medium. Eine anthropologische Perspektive* an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, unter der Leitung von Prof. Dr. Beat Wyss und PD Dr. Martin Schulz, in der Anfangsphase meiner Arbeit zentrale Thesen zur Diskussion stellen konnte. Für inspirierende Gespräche sei außerdem in alphabetischer Reihenfolge gedankt: Austen Brandt (Duisburg), Susanna Brauer-Bethge und Dr. Wolfgang Bethge (Lauenburg/Elbe), Prof. Dr. David Bindman (*W.E.B. Du Bois Institute for African and Afroamerican Research*, University of Harvard, Cambridge), Dr. Dione Flühler-Kreis (Zürich), Franziska Koch (Exzellenzcluster *Asien und Europa im Globalen Kontext*, Universität Heidelberg), Nicola Lauré al-Samarai (Berlin), Prof. Dr. Elizabeth McGrath (*Warburg Institute London*), Prof. Dr. Martin Papenbrock (Fachgebiet Kunstgeschichte am KIT), Dr. Peter Plaßmeyer (Direktor des Mathematisch-Physikalischen Salons und des Kunstgewerbemuseums, *Staatliche Kunstsammlungen Dresden*), Prof. Dr. Ulrich Schulze (Fachgebiet Kunstgeschichte am KIT), Dr. Gude Suckale-Redlefsen (Berlin) und Dr. Nina Trauth (SFB *Fremdheit und Armut*, Universität Trier).

Dafür, dass sie mir viel Zeit ersparten, indem sie Bücherbestellungen, Kopierarbeiten und das Tragen vieler Kilos von Büchern zwischen Karlsruher Bibliotheken und meinem Büro übernahmen, gilt mein Dank Noemi Christoph, Celia Haller, Sabrina Keller, Stefanie Lampe, Michaela Mansuroglu, Heidi Pfeiffenberger, Franziska Seibel und Katharina Verdion. Am Fachgebiet Kunstgeschichte am KIT danke ich außerdem Christoph Engel für die Unterstützung mit den Abbildungsreproduktionen und Helga Lechner für die erste Lektüre des Manuskripts.

Vorbemerkung

Als ich 17 Jahre alt war, betrat ich zum ersten Mal eine europäische Gemäldegalerie. Gerade aus Kolumbien nach Deutschland immigriert, erlebte ich, dass es meinen Mitschülerinnen ein Bedürfnis war, mir in Hamburg das Schauspielhaus und die Kunsthalle zu zeigen. In letzterer ergriff mich sogleich ein Gefühl grenzenlosen Staunens. In der Abteilung Holländische Genremalerei, die ich später als solche zu benennen lernte, hingen an weißen Wänden kleine, in Graubrauntönen beschmierte Täfelchen, an denen das Publikum andächtig schweigend vorbeischlich. Ich konnte in diesen Dingen weder einzelne Farben, Figuren noch Handlungen und schon gar nicht irgendetwas Faszinierendes erkennen. Neugierig machte mich vielmehr die Tatsache, dass diesen Objekten ein derart teures Gebäude überlassen wurde, während es überall auf der Welt – auch in Hamburg – Menschen gibt, die frieren und hungern. Das so erwachte ethnologische Interesse an dem Kulturphänomen Kunst im Museum führte mich zum Studium der europäischen Kunstgeschichte.

Dass ich von der *weißen* Mehrheitsgesellschaft damals nur aufgrund meiner äußeren Erscheinung sogleich als dazugehörig akzeptiert wurde, ersparte mir existenzielle Konflikte, denen andere eingewanderte oder in Deutschland geborene Menschen täglich ausgesetzt sind. Das Wissen um dieses Privileg verdanke ich dem Aufwachsen in Wohngemeinschaften meiner *weißen* deutschen Eltern mit *weißen* und Schwarzen Kolumbianer_innen, in denen die politischen Auseinandersetzungen und »Rassen«-Konflikte im Land lebhaft diskutiert und zuweilen als nicht lösbar erlebt wurden. Die vorliegende Arbeit widmet sich dem strukturellen Rassismus im Fach europäische Kunstgeschichte. Sie ist aus *weißer* Perspektive verfasst, und ich rechne vor allem mit *weißen* Leser_innen. Immer da, wo ich Schwarze Perspektiven referiere, wird mein eigener Erkenntnisprozess zu Weißsein gespiegelt.



I. Einleitung

»But not yet have we solved the incantation of this whiteness, and learned why it appeals with such power to the soul; and more strange and far more portentous - why, as we have seen, it is at once the most meaning symbol of spiritual things, nay, the very veil of the Christian's Deity; and yet should be as it is, the intensifying agent in things the most appalling to mankind.«[2]

Das 42. Kapitel von Herman Melvilles berühmtem *Moby Dick* (1851) ist ganz »The Whiteness of the Whale« gewidmet, wie es in der Kapitelüberschrift heißt. Der Ich-Erzähler benennt viele Beispiele für die positive Konnotation der Farbe Weiß als Zeichen von Schönheit und Überlegenheit in zahlreichen Kulturen, die er mit einigen Ausnahmen, z.B. dem Eisbär, dem weißen Hai und dem Polarmeer, kontrastiert, um festzustellen, dass es gerade das Weiß des Wales – als Ausnahme von der Regel – sei, die ihn in Schrecken versetzt. Im Europa des 19. Jahrhunderts erstreckte sich die positive Konnotation der Farbe Weiß auch ganz selbstverständlich auf »weiße« Haut. Sie war insbesondere durch die »Rasse«-Theorien des 18. Jahrhunderts enorm aufgewertet worden, mit weitreichenden Konsequenzen für *weiße* und Schwarze Menschen. 1740 ermahnte sich Anton Wilhelm Amo selber mit den Worten »Wer sich der Notwendigkeit anzupassen versteht, ist weise und göttlicher Dinge sich bewusst.«[3] Denn seine wissenschaftliche Laufbahn war für ihn als Schwarzen Deutschen kein Schutz vor Rassismus. Amo war um 1703 in der Gegend von Axim im heutigen Ghana geboren worden, als Kind nach Europa versklavt und als Vierjähriger von der *Vereenigde Oost-Indische Compagnie* an Herzog Anton Ulrich

2) Herman Melville: Moby-Dick or The Whale, in: Harrison Hayford, Hershel Parker und G. Thomas Tanselle (Hg.): The Writings of Herman Melville, The Northwestern-Newberry Edition, Bd. 6, Evanston/Chicago 1991 (Ersterscheinung 1851), S. 195.

3) Zitiert nach Nicola Lauré al-Samarai und Barbara Mugalu (Hg.): Homestory Deutschland – Schwarze Biografien in Geschichte und Gegenwart, Ausst.-Kat., Krefeld 2006, S. 17.

von Braunschweig und Lüneburg-Wolfenbüttel »verschenkt« und später an dessen Sohn Wilhelm »vererbt« worden.[4] Wie es damals bei derartigen Abhängigkeitsverhältnissen üblich war, wurden beide 1708 seine Taufpaten, ihre Vornamen wurden seinem vorangestellt. Nach dem Besuch der Ritterakademie in Wolfenbüttel und ersten Studien an der Universität Helmstedt schrieb Amo sich 1727 an der Universität Halle in den Fächern Recht und Geschichte ein. Zwei Jahre später hielt er eine heute verschollene Disputation *De iure Maurorum in Europa*. Nach Erwerb des Magisters der Philosophie und der Freien Künste sowie einer Dissertation über das Leib-Seele-Problem lehrte er zwischen 1736 und 1739 als Anhänger der Wolffschen Philosophie an den Universitäten Halle, Wittenberg und Jena; überliefert ist sein *Tractatus de arte sobrie et accurate philosophandi* (1738).[5] 1733 leitete er den Ehrenempfang der Universität Wittenberg für August »den Starken«. Eine zeitgenössische Quelle berichtet:

> »Der Herr M. Amo, ein Africaner, stund in der Mitten, als Commandeur über das gantze Corpo, schwarz gekleidet, einen propren Stock in der Hand tragend, und über die Weste mit einem breiten weissen Ordens-Bande angethan, worauf das Chur-Sächs. Wappen mit Gold und untermengten schwarzen Seide prächtig gestickt war.«[6]

Obwohl Amo den größten Teil seines Lebens in Sachsen verbrachte, wurde er wegen seines Schwarzseins als Afrikaner bezeichnet. Aufgrund des täglich erlebten Rassismus reiste Amo 1747 in das ihm völlig unbekannte Afrika und verstarb um 1753 in Chama/Ghana. 1965 beauftragte die Universität Halle-Wittenberg den Bildhauer Gerhard Geyer (1907–1989) mit einem Denkmal für Amo.[7] Es wird zu zeigen sein, dass in dieser Zeit ein *weißes* Interesse an Schwarzen Menschen erwachte, das im Zusammenhang mit der »Rassen«-Politik in den USA, aber auch der deutschen Nachkriegsgeschichte zu verstehen ist. Heute ist nur wenigen *weißen* Deutschen präsent, dass über Schwarze Deut-

4) Vgl. Burchard Brentjes: Anton Wilhelm Amo. Der schwarze Philosoph in Halle, Leipzig 1976.

5) Vgl. Yawovi Emmanuel Edeh: Die Grundlagen der philosophischen Schriften von Amo. In welchem Verhältnis steht Amo zu Christian Wolff, daß man ihn als »einen führnehmlichen Wolffianer« bezeichnen kann?, Essen 2003.

6) Zitiert nach Brentjes 1976 (wie Anm. 4), S. 44.

7) Vgl. die Abbildung in dem Eintrag »Anton Wilhelm Amo« in *Wikipedia. Die Freie Enzyklopädie* auf URL: http://www.wikipedia.de (18.11.2011): Gerhard Geyer: Denkmal für Anton Wilhelm Amo, 1965, Halle, Universität Halle-Wittenberg.

sche bis in die 1960er Jahre als »menschliches und rassisches Problem besonderer Art«[8] im deutschen Bundestag debattiert wurde und dass in Deutschland der täglich erlebte Rassismus von Vereinen wie ISD – *Initiative Schwarzer Menschen in Deutschland* (seit 1985), ADEFRA – *Schwarze Frauen in Deutschland* (seit 1986), ESK – *Eltern Schwarzer Kinder* (seit 1991), *Phönix – Für eine Kultur der Verständigung* (seit 1993) und *Der Braune Mob, Deutschlands erste Schwarze media-watch-Organisation* (seit 2001) thematisiert wird.[9] Schwarzen Minderheitengeschichten wurde bisher kein Platz in der nationalen Geschichtsnarration eingeräumt. Es ist symptomatisch für die Dominanz rassistischen Denkens in der *weißen* Mehrheitsgesellschaft, dass das Denkmal für Amo ihn nicht als Philosophen, sondern völlig inadäquat mit nacktem Oberkörper, einem langen Rock und latschenartigem Schuhwerk zeigt. Besonders pikant ist, dass er mit einer in gleicher Weise »gekleideten« Frau dargestellt wird, obwohl gerade der Rassismus seiner Umwelt die Heirat mit einer *weißen* Deutschen verhindert hatte. Amo ist eine Stimme unter vielen, die in der Ausstellung *Homestory Deutschland – Schwarze Biografien in Geschichte und Gegenwart* ein Netzwerk bilden, das die Kontinuität von strukturellem Rassismus in Vergangenheit und Gegenwart zum Ausdruck bringt. Die im Auftrag der *Initiative Schwarzer Menschen in Deutschland* konzipierte Ausstellung tourt seit 2006 durch Deutschland, die Elfenbeinküste, Malawi, Simbabwe, Namibia, Tansania, Südafrika, Uganda und die USA:

> »*Homestory Deutschland* erzählt eine re/visionierte Welt-Geschichte, in der sich Globalität an der Unberechenbarkeit gelebter Erfahrung misst, und sie folgt einer ex-zentrischen Kartografie, auf der sich Orte unvorhersehbar zusammenfügen. Auf *dieser* Karte gibt es kein ›Europa‹, und dort ist ›Deutschland‹ eine Insel.«[10]

Es kann nicht länger darum gehen, aus *weißer* Perspektive über und für Schwarze Menschen zu sprechen, sondern die eigene Blindheit bezüglich des Weißseins als sich objektiv gerierender Norm zu realisieren und

8) Verhandlungen des Deutschen Bundestages, Stenographische Berichte, 1. Legislaturperiode, Bd. 10, 198. Sitzung am 12.3.1953, S. 8507, zitiert nach Yara-Colette Lemke Muniz de Faria: Zwischen Fürsorge und Ausgrenzung. Afrodeutsche »Besatzungskinder« im Nachkriegsdeutschland, Berlin 2002, S. 45.

9) Vgl. die folgenden URLs: http://www.adefra.de, http://www.isdonline.de, http://www.derbraunemob.de, http://www.phoenix-ev.org (27.10.2011).

10) Nicola Lauré al-Samarai: Diasporisches Denken, ex-zentrisches Kartografieren. Repräsentations- und erinnerungspolitische Grundlegungen der Wechselausstellung *Homestory Deutschland – Schwarze Biografien in Geschichte und Gegenwart*, in: Anna Greve (Hg.): Museum und Politik – Allianzen und Konflikte, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd. 13, Göttingen 2011, S. 108.

Schwarze Kritik zu hören. Weißsein meint dabei weder eine (äußere) Hautpigmentierung noch (innere) *Complexio*, sondern das Symbol einer ideologischen Konstruktion mittels interpretierter und praktizierter Sichtbarkeit, also ein Gewordensein.[11] Dass dies noch lange keine Selbstverständlichkeit ist, zeigt die Ausstellung *Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien* (2011/2012) des *Wien Museums*.[12] Die 2006 anlässlich des Ausstellungsprojektes *Verborgene Geschichte/n – Remapping Mozart* gegründete Recherchegruppe zu Schwarzer österreichischer Geschichte wurde nicht in die Konzeption der Ausstellung einbezogen, ihre Ergebnisse wurden von der *weißen* Museumsinstanz vielmehr als weitere Ausstellungsobjekte präsentiert. Angelo Soliman (um 1721–1796) war Zeitgenosse Amos. Auch er wurde als Kind nach Europa verschleppt. Nachdem er zu Lebzeiten Erzieher am Hof der Fürsten Liechtenstein und Freimaurer war, wurde sein Leichnam – trotz des Protestes seiner Tochter – präpariert und halbnackt mit Federn und Muschelkette im kaiserlichen Naturalienkabinett in Wien ausgestellt.[13] Das Kinderprogramm zur aktuellen Ausstellung bietet »eine imaginäre Zeitreise ins alte Westafrika« und »eine imaginäre Zeitreise in die Wüste« an:

> »Wie kann man sich Angelo Solimans Kindheit in Westafrika vorstellen? Welche Märchen könnte er gehört haben? Vor welchen Tieren fürchtete er sich? [...] Es werden Geschichten erzählt, Lieder gesungen und Schmuckstücke gebastelt, die bei einer Zeremonie auch gleich getragen werden. Beim abschließenden Rollenspiel wird feierlich ein Häuptling[14] eingesetzt.«[15]

11) Vgl. Susan Arndt: Weißsein – Zur Genese eines Konzepts. Von der griechischen Antike zum postkolonialen »racial turn«, in: Jan Standke und Thomas Düllo (Hg.): Theorie und Praxis der Kulturwissenschaften, Berlin 2008, S. 128.

12) Vgl. Philipp Blom und Wolfgang Kos (Hg.): Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien, Ausst.-Kat., Wien Museum, Wien 2011.

13) Vgl. Iris Wigger und Katrin Klein: »Bruder Mohr«. Angelo Soliman und der Rassismus der Aufklärung, in: Wulf D. Hund (Hg.): Entfremdete Körper. Rassismus als Leichenschändung, Bielefeld 2009, S. 81-115; Araba Evelyn Johnston-Arthur: »...um die Leiche des verstorbenen M[...]en Soliman...«. Strategien der Entherzigung, Dekolonisation und Dekonstruktion österreichischer Neutralitäten, in: Belinda Kazeem, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld (Hg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009, S. 11-41.

14) Die Bezeichnung »Häuptling« ist keine neutrale Herrscherbezeichnung. Das Suffix »-ling« stellt den Hauptwortteil in Frage und disqualifiziert damit den Herrscher. Entsprechend enthält die im allgemeinen Sprachgebrauch übliche Verwendung von »Häuptling« im europäischen Kontext eine ironische Konnotation. Vgl. Susan Arndt: Kolonialistische Mythen und Weiß-Sein. Rassismus in der deutschen Afrikaterminologie, in: AntiDiskriminierungsBüro Köln und cyberNomads (Hg.): The BlackBook. Deutschlands Häutungen, Frankfurt am Main 2004, S. 93.

15) Vgl. URL: http://www.wienmuseum.at/fileadmin/user_upload/Ausstellungen/KALENDER_2011/Angelo_Soliman/Folder_Angelo_Soliman.pdf (15.11.2011).

So kann wahrlich die *weiße* Vorstellung vom fernen Afrika in europäischen Kinderköpfen am Leben erhalten werden. Ob sich Soliman überhaupt jemals an unbeschwerte Erlebnisse aus den ersten Lebensjahren erinnern konnte? Als Mutter eines Siebenjährigen weiß ich, dass Kinder durchaus in der Lage sind, sich mit Vertreibung, Angst in der Fremde und Sprachlosigkeit auseinanderzusetzen. Soliman werden sich eher diese Erfahrungen bei der Verschleppung nach Europa ins Gedächtnis geprägt haben. Darüber hinaus bieten diese weiterhin aktuellen Themen unmittelbare Anknüpfungspunkte in die Gegenwart der kleinen Ausstellungsbesucher_innen. Die von Schwarzen Deutschen entwickelte Kritische Weißseinsforschung ist besonders geeignet für die Analyse des spezifisch deutschen/deutschsprachigen Umgangs mit Kolonialismus, Rassismus und *weißer* Identitätskonstruktion, womit eine Emanzipation von der angloamerikanischen Terminologie gegeben ist.[16] Dass 1.) vielfältige Anknüpfungspunkte in der europäischen bzw. deutschen Geschichte gegeben sind, 2.) die meisten ikonografischen Motive mit dunkel ausgeführten Figuren in Nordeuropa zwischen dem 12. und 17. Jahrhundert entwickelt wurden, 3.) die deutschsprachige kunsthistorische Forschung in den Anfängen des akademischen Faches mit dem »Weltkunst«-Gedanken für die heutigen internationalen Diskussionen um »World Art History« und »Global Art History« von zentraler Bedeutung ist und 4.) von *weißen* deutschsprachigen Kunsthistoriker_innen nach 1968 wichtige Impulse zur Erforschung des Themas »dunkelhäutige Menschen in der europäischen Kunst« ausgingen, wird im Rahmen dieser Arbeit zu zeigen sein. Im Zeitalter von Globalisierung/Globalisierung ist eine neue Anstrengung der Genauigkeit vom aktuellen, lokalen Standort aus, mit Nennung von Ähnlichkeiten und Differenzen zu dem weltweiten Diskurs, notwendig.

Der Begriff Rassismus entstand in den 1930er Jahren als Protest gegen Theorie und Praxis der nationalsozialistischen »Rassen«-Lehre. Diese ging weit über das Feststellen körperlicher Unterschiede hinaus und war für Juden, Schwarze Deutsche sowie Sinti und Roma gleichermaßen tödlich. Die UNESCO empfahl 1952, den Begriff »Rasse« in Bezug auf Menschen zu vermeiden, weil es sich um keine objektive wissenschaftliche Kategorie handelt. Das ist allerdings in der *weißen* Mehrheitsgesellschaft kaum bekannt.[17] Angesichts der nationalsozialistischen Vergangenheit ist in Deutschland heute eine Selbstdefinition als Antirassist_in geboten, gleichzeitig wird zumeist eine neutral feststellbare Existenz

16) Vgl. den Abschnitt »Von *Whiteness Studies* zu Kritischer Weißseinsforschung« (S.41).

17) Vgl. den Abschnitt »Rasse« (S. 31).

von »Rassen« angenommen. Der sich daraus ergebende Widerspruch erzeugt ein emotionales Unbehagen, wodurch Ausweichmanöver begünstigt und ein neugieriges Ergründen der Thematik verhindert werden. Fragen nach strukturellem Rassismus vor und nach dem Nationalsozialismus sind immer noch Forschungsdesiderata.

Thesen

Vom 16. bis 18. Jahrhundert wurden in Europa »Hautfarben« stereotypisiert und als wesentliche »Rassemerkmale« stilisiert. Farbe ist von zentraler Bedeutung für künstlerische Körperkonstruktionen, und so liegt die Frage nahe, inwiefern Kunst rassistische Diskurse visuell vorbereitet hat und damit strukturelle Gewalt ausübt. Dem wird im Folgenden auf zwei Ebenen nachgegangen. Es wird zu zeigen sein, dass die Etablierung von Differenz zum einen durch die Materialisierung imaginärer Bilder auf der Leinwand unterstützt und zum anderen durch das Verständnis dessen als Normalität von der europäischen Kunstgeschichte fortgeschrieben wurde.

»Weiße« haben helle Haut, sind aber nicht weiß. Die Überlagerung der sozialen Kategorie »Weiß« mit einer Farbbezeichnung ist mit deren symbolischer Bedeutung zu erklären. Es wird zu zeigen sein, dass die Kunsttheorie einen wesentlichen Anteil an der Etablierung der metaphorischen Benennungspraxis hatte. Angesichts dessen bekommt die Frage nach strukturellem Rassismus in der europäischen Kunstgeschichte eine besondere Relevanz und wird zugleich ein unbequemes Thema. Es ist eine zentrale Eigenschaft von Weißsein, als objektiv und universell zu gelten. So erklärt es sich, dass Weißsein als Analysekategorie in der europäischen Kunstgeschichte erst dann greifbar wird, wenn sich das *weiße* Fach durch Schwarze Perspektiven herausgefordert sieht und die Illusion der eigenen *weißen* als universeller Perspektive nicht aufrecht erhalten kann.[18]

18) Vgl. den Abschnitt »Globale Kunstgeschichte« (S. 235).

Forschungslage

Thema des Deutschen Kunsthistorikertages 2009 war der eigene Fachkanon.[19] Angesichts von Globalisierung und Migration erschien eine Revision angebracht.[20] Die Bildung eines Kanons erfolgt durch die Definition eines »Außen«, wobei Randthemen eine besondere Rolle zukommt.[21] Entsprechend positionierte sich die europäische Kunstgeschichte in ihren Anfängen stets explizit zur nichteuropäischen Kunstproduktion, und es entstanden kontinuierlich Arbeiten, welche die Peripherie des Fachkanons erkundeten.[22] Die um 1900 geführte Debatte um eine »Weltkunst« ging von der noch jungen deutschsprachigen Kunstgeschichte aus.[23] Der im 19. Jahrhundert geprägte Begriff des Exotismus in der europäischen Kunst meint »fremdländische« Motive, d. h., der nichteuropäische Teil der Welt wurde durch eine pauschale Bezeichnung homogenisiert.[24] Das Feststellen einer Abweichung von dem »eigenen« ästhetischen System setzte dessen Definition voraus bzw. bedingte diese. Als Teil der Exotismus-Forschung gelten die Themen »Orientalismus« und »dunkelhäutige Menschen in der europäischen Kunst«, die selten in einem Zusammenhang miteinander untersucht wurden. Darauf komme ich im Verlauf meiner Arbeit zurück.

19) Für diese aus *weißer* Perspektive auf Deutsch verfasste Arbeit wurde die englisch-, französisch-, italienisch- und spanischsprachige Forschung berücksichtigt, diejenige in anderen Sprachen dagegen nicht. Dies ist ausschließlich auf meine mangelnden Sprachkenntnisse und mein dadurch bedingtes Nicht-Wissen über Diskurse zu der Thematik in anderen Sprachen zurückzuführen.

20) Vgl. Marcello Gaeta (Red.): Kanon – XXX. Deutscher Kunsthistorikertag: Universität Marburg, 25.-29. März 2009, Bonn 2009.

21) Zur Kanonbildung vgl. exemplarisch Michael Wenzel: Italianità oder was ist italienische Kunst? Zur Interdependenz zwischen Glauben an Nationalcharakter und Kanonbildung in der Geschichte der Kunst, Frankfurt am Main 2001; Dorothee Röseberg und Thomas Heinz (Hg.): Interkulturalität und wissenschaftliche Kanonbildung. Frankreich als Forschungsgegenstand einer interkulturellen Kulturwissenschaft, Berlin 2008; Robert Charlier (Hg.): Kanonbildung. Protagonisten und Prozesse der Herstellung kultureller Identität, Hannover 2009.

22) Vgl. beispielsweise Aby Warburg: Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara (1912), in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Bertrud Bing, Bd. 2, Leipzig/Berlin 1932, S. 459-481; Carl Einstein: Negerplastik, Dresden 1915; Rudolf Wittkower: Marvels on the East. A Study in the History of Monsters, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Nr. 5 (1942), S. 159-197; Ernst H. Gombrich: Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation, New York 1960.

23) Vgl. Ulrich Pfisterer: Origins and Principles of World Art History – 1900 (and 2000), in: Kitty Zijlmans und Wilfried van Damme (Hg.): World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches, Amsterdam 2008, S. 69-89; Marlite Halbertsma: The Many Beginnings and the One End of World Art History in Germany, 1900-1933, in: Ebd., S. 91-105. – Vgl. weiterführend den Abschnitt »Globale Kunstgeschichte« (S. 235).

24) Vgl. hierzu Günter Bandmann: Das Exotische in der europäischen Kunst, in: Ders. (Red.): Der Mensch und die Künste. Festschrift für Heinrich Lützeler zum 60. Geburtstag, Düsseldorf 1962, S. 337-354; Götz Pochat: Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance. Voraussetzungen, Entwicklung und Wandel eines bildnerischen Vokabulars, Stockholm 1970; Reinhard Wegner: Der Exotismus-Streit in Deutschland. Zur Auseinandersetzung mit primitiven Formen in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1983; Klaus von Beyme: Die Faszination des Exotischen. Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst, München 2008.

Nach 1968 wurde in der deutschsprachigen Kunstgeschichte die einst vor allem zu Zwecken der Katalogisierung und Zuschreibung entwickelte positivistische Stilkritik durch eine Vielzahl von Fragestellungen an Kunstwerke ergänzt. Das Interesse an den Kunstrezipient_innen löste die Fokussierung auf das Künstlergenie ab und öffnete das Fach für interdisziplinäre und kulturgeschichtliche Forschungsansätze.[25] Neben den sozialen Kategorien Klasse und Geschlecht rückte auch Rasse ins Blickfeld. Den »Anderen« (als Unterschicht, Frauen oder Schwarze verstanden) eine Stimme zu geben, eine Solidarität mit ihnen aus der privilegierten Forscher_innenposition heraus zu entwickeln und die Erweiterung des Fachkanons – dies waren Ziele einer in der Nachkriegszeit ausgebildeten, *weißen* Generation. Gearbeitet wurde über mit dunkler Körperfarbe dargestellte Menschen in der europäischen Kunst ohne Bezugnahme auf die sich zeitgleich entwickelnden *Black Studies*, in deren Fokus eben nicht die Repräsentationsebene, sondern die historische und gegenwärtige Präsenz Schwarzer Menschen in Europa stand. Weder die erste ikonografische Bestandsaufnahme *The Negro in Art: A Pictorial Record of the Negro Artist and the Negro Theme in Art* (1940) von Alain Locke noch *Het paradijs op aarde. Gedachten over de verhouding van de europese tot de buiten-europese mens* (1959) von Henri Baudet, mit einem stärker imagologischen Ansatz, wurden rezipiert.[26] Ohne Kenntnis dieser Texte legte Hans-Joachim Kunst 1967 mit *Der Afrikaner in der europäischen Kunst* eine erste deutschsprachige ikonografische Untersuchung von der Antike bis in die Gegenwart vor.[27] Zwei Jahre nach Peter Marks regional und zeitlich eingeschränkter Analyse *Africans in European Eyes: The Portrayal of Black Africans in Fourteenth and Fifteenth Century Europe*[28] erschien 1976 der erste Band der bis heute als Standardwerk geltenden, ikonografisch angelegten Serie *L'Image du Noir dans l'Art Occidental*, die von der *Menil Foundation* 1967 in den USA auf der Grundlage der Arbeit in europäischen Bildarchiven initiiert worden war.[29] Der fünfte Band, *De la Révolution Américaine a la première Guerre Mondiale*, erschien

25) Vgl. Martin Papenbrock und Norbert Schneider (Hg.): Kunstgeschichte nach 1968, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd. 12, Göttingen 2010. – Vgl. weiterführend den Abschnitt »*Weiße* Subjekte über Schwarze Menschen als Objekte« (S. 98).

26) Vgl. Alain Locke: The Negro in Art. A Pictorial Record of the Negro Artist and the Negro Theme in Art, New York 1940; Henri Baudet: Het paradijs op aarde. Gedachten over de verhouding van de europese tot de buiten-europese mens, Assen 1959 (Übersetzung ins Englische 1965).

27) Vgl. Hans-Joachim Kunst: Der Afrikaner in der europäischen Kunst, Bad Godesberg 1967.

28) Vgl. Peter Mark: Africans in European Eyes. The Portrayal of Black Africans in Fourteenth and Fifteenth Century Europe, New York 1974.

29) Vgl. Ladislas Bugner (Hg.): L'Image du Noir dans l'Art Occidental, Bd. 1: Des Pharaons a la Chute de l'empire Romain, Fribourg 1976.

1989.[30] Das 17. und 18. Jahrhundert blieben aufgrund der als überraschend empfundenen Materialfülle bis 2010 unbehandelt.[31] Obwohl die Praxis erwies, dass die Ikonografie als Untersuchungsmethode dem heterogenen Material nicht gerecht werden kann, sind Ausstellungen wie *Black is Beautiful. From Rubens to Dumas* 2008 in Amsterdam weiterhin beliebte Materialsammlungen, die kaum neuere Theorieansätze zur Kenntnis nehmen.[32] Die Dissertationen *Die Darstellung des Mohren im Mittelalter* (1980) von Dione Flühler-Kreis und *The Rise of the Black Magus in Western Art* (1985) von Paul Kaplan sowie die Studie *Mauritius: Der heilige Mohr* (1987) von Gude Suckale-Redlefsen entstanden parallel bzw. im Zusammenhang mit dem Projekt der *Menil Foundation*.[33] Trotz eines erheblichen Anteils deutschsprachiger Kunsthistoriker_innen an der ikonografischen Bearbeitung des Themas »dunkelhäutige Menschen in der europäischen Kunst« zwischen 1967 und 1987 ist gleichzeitig ein geringes Interesse der kritischen Kunstgeschichte in Deutschland an den theoretischen Zugängen zu dem Thema festzustellen, welche die seit den 1980er Jahren diskutierten *Postcolonial Studies* bieten. Dies erklärte Viktoria Schmidt-Linsenhoff damit, dass die deutsche Kolonialgeschichte geringer gewesen und im Vergleich dazu die Aufarbeitung des Nationalsozialismus als wichtiger empfunden worden sei.[34] Schmidt-Linsenhoff kommt das Verdienst zu, den postkolonialen Ansatz in die deutschsprachige Kunstgeschichte eingeführt zu haben. Im Rahmen des von ihr mitbegründeten Sonderforschungsbereichs *Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz* (1997–2000) und des Graduiertenkollegs *Identität und Differenz. Geschlechterkonstruktion und Interkulturalität* (2000–2006) an der Universität Trier entstanden zahlreiche Arbeiten zum Themenfeld Fremdheit und Konstruktion »anderer« Identitäten zur Formierung eines europäischen Selbst.[35] Die Inter-

30) Vgl. Hugh Honour (Hg.): L'Image du Noir dans l'Art Occidental, Bd. 4,1: De la Révolution Américaine a la première Guerre Mondiale. Les Trophées de l'Esclavage, und Bd. 4,2: De la Révolution Américaine a la première Guerre Mondiale. Figures et Maques, Cambridge 1989.

31) Vgl. David Bindman und Henry Louis Gates (Hg.): L'Image du Noir dans l'Art Occidental, Bd. 3,1: From the »Age of Discovery« to the Age of Abolition. Artists of Renaissance and Baroque, London 2010.

32) Vgl. Esther Schreuder (Hg.): Black is Beautiful. Rubens to Dumas, Ausst.-Kat., De Nieuwe Kerk, Amsterdam 2008.

33) Zu diesen Forschungen vgl. ausführlich den Abschnitt »Weiße Subjekte über Schwarze Menschen als Objekte« (S. 98).

34) Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Kunst und kulturelle Differenz oder: Warum hat die kritische Kunstgeschichte in Deutschland den postcolonial turn ausgelassen? In: Dies. (Hg.): Postkolonialismus, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd. 4, Osnabrück 2002, S. 7-16.

35) Neben zahlreichen Dissertationen spiegeln die Trierer Sammelbände diesen Ansatz deutlich. Vgl. Herbert Uerlings, Karl Hölz und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): Das Subjekt und die An-

ferenz zwischen den Differenzkategorien Geschlecht und Rasse sind dabei ebenso zentral wie bei Griselda Pollock; auch Schmidt-Linsenhoffs Schwerpunkt liegt im 18. und 19. Jahrhundert.[36] Dabei wird von der sozialen Konstruktion von Rassen ausgegangen, *whiteness* als Analysekategorie vereinzelt erprobt.[37] 2010 fasste Schmidt-Linsenhoff ihre eigenen Forschungen in einer zweibändigen Publikation zusammen.[38] Die Autonomie des kunsthistorischen Materials in einem eigenständigen Bildband und das Nebeneinander von Aufsätzen zu verschiedenen Themenkomplexen im Textband, der weder chronologisch noch ikonografisch aufgebaut ist, sind dabei programmatisch; eine lineare Kunstgeschichtsschreibung wird konsequent vermieden.

Neben den ikonografischen Forschungen aus den 1960er bis 1980er Jahren und den postkolonialen Forschungsansätzen seit den 1990er Jahren waren die im letzten Jahrzehnt vermehrten Forschungen zu »weißer« Haut als Topos in der Kunstgeschichte für meine Arbeit von zentraler Bedeutung.[39] Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass von Seiten der europäischen Kunstgeschichte ikonografische Analysen von Darstellungen Schwarzer Menschen einerseits und sozialgeschichtliche Analysen zu *whiteness* in der europäischen Kunst andererseits vorliegen, nicht aber zu *weißem* Bildpersonal bzw. *blackness*, wodurch eine Asymmetrie in der Thematisierung von *whiteness/blackness* und *weiß*/Schwarz deutlich wird.

deren. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin 2001; Schmidt-Linsenhoff 2002 (wie Anm. 34); Annegret Friedrich (Hg.): Die Freiheit der Anderen. Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Marburg 2004; Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz und Herbert Uerlings (Hg.): Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, Marburg 2004.

36) Vgl. Griselda Pollock: Avant-Garde Gambits 1888-1893. Gender and the Colour of Art History, Walter Neurath Memorial Lecture 24, London 1992; Griselda Pollock: The Aesthetics of Difference, in: Keith Moxey und Michael Ann Holley (Hg.): Art History, Aesthetics, Visual Studies, Williamstown 2002, S. 147-174.

37) Vgl. Angela Rosenthal: Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassischer Differenz, in: Uerlings u. a. 2001 (wie Anm. 35), S. 95-117; Katja Wolf: Schwarz-Weiß-Malerei. Beobachtungen zum Inkarnat in Bildnissen mit Mohrenpagen, in: Friedrich 2004 (wie Anm. 35), S. 137-144; Katja Wolf: »Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast ein Mohr«. Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei, in: Schmidt-Linsenhoff u. a. 2004 (wie Anm. 35), S. 19-36.

38) Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert, Bd. 1 und 2, Marburg 2010.

39) Vgl. insbesondere Christiane Kruse: Fleisch werden – Fleisch malen. Malerei als »incarnazione«. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'Arte von Cennino Cennini, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Nr. 63 (2000), S. 305-325; Daniela Bohde: Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Emsdetten 2002; Christoph Geissmar-Brandi (Hg.): Gesichter der Haut, Frankfurt am Main 2002; Ann-Sophie Lehmann: Mit Haut und Haaren. Jan van Eycks Adam-und-Eva-Tafeln in Gent, Utrecht 2004; Daniela Bohde und Mechthild Fend (Hg.): Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, Berlin 2007; Marianne Koos: Maske, Schminke, Schein. Körperfarben in Tizians Bildnis der *Laura Dianti mit schwarzem Pagen*, in: Werner Busch, Oliver Jehle, Bernhard Maaz und Sabine Slanina (Hg.): Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts, München 2010, S. 15-34. – Vgl. weiterführend den Abschnitt »Die Erfindung von ›Hellhäutigkeit‹ als Norm in der venezianischen Malerei« (S. 186).

Die Kulturgeschichte der Farben Weiß und Schwarz wurde vor allem von Seiten der Geschichtswissenschaft, Literaturwissenschaft und Filmwissenschaft bearbeitet.[40] Zumeist wird von Schriftquellen ausgegangen, die Argumentationen werden mit Beispielen aus der bildenden Kunst, der Werbung und dem Film illustriert. Die seit der griechischen Antike festzustellende moralische Aufladung des Weiß-Schwarz-Dualismus im europäischen Denken als Gegensatz zwischen Gut und Böse liegt allen Studien zu Grunde, die Hierarchisierung von »Hautfarben« nach diesem Muster erscheint als logische Konsequenz. Einzig der Filmwissenschaftler Richard Dyer thematisierte die Diskrepanz zwischen Weiß als Symbol, Farbton und »Hautfarbe«.[41] An den Beginn seiner Ausführungen stellte er die Reflexion seiner eigenen *weißen* Sozialisation. Seine These, dass sich die Idee von Weiß-Sein als Neutralität in der europäischen Malerei der Renaissance etablierte, legt den Finger in die Wunde der europäischen Kunstgeschichte, da er diese kunsthistorische Epoche als Teil einer »racial identity«[42] versteht. Meine Arbeit liefert dazu aus kunsthistorischer Perspektive ausführliche Nachweise.

Die Kulturgeschichte von »Rasse« als biologischer bzw. Rasse als sozialer Kategorie wurde vorwiegend von der Geschichtswissenschaft und der Soziologie aufgearbeitet.[43] Es ist festgestellt worden, dass die Vorstellung von »weißen«, »schwarzen«, »gelben« und »roten« Menschen vor allem im Rahmen von Reiseliteratur und geschichtsphilosophischen Schriften diskursiv erzeugt wurde.[44] Sander L. Gilman legte 1982 in *On Blackness without Blacks. Essays on the Image of the Black in Germany* erstmals ausführlich die Funktion Schwarzer Figuren in der deutschen Literatur zur Identitätskonstruktion der *weißen* Mehrheit dar.[45] Ein Jahr später erschien Toni Morrisons Kurzgeschichte *Recitatif* (1983), in der sie hegemoniale Definitions- und Interpretationsstrategien von Schwarz und *weiß* in Frage stellt.[46] Peggy Piesche hat darauf hingewiesen, dass nicht

40) Vgl. hierzu ausführlicher den Abschnitt »Farbe« (S. 74).

41) Vgl. Richard Dyer: Coloured White, not Coloured, in: Ders.: White, London/New York 1997, S. 41-81.

42) Dyer 1997 (wie Anm. 41), S. 42.

43) Vgl. weiterführend den Abschnitt »Rasse« (S. 31).

44) Vgl. hierzu Walter Demel: Wie Chinesen gelb wurden. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Rassentheorien, in: Historische Zeitschrift, Nr. 255 (1992), S. 625-666; Valentin Groebner: Haben Hautfarben eine Geschichte? Personenbeschreibungen und ihre Kategorien zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Historische Forschung (2003) 1, S. 1-17.

45) Vgl. Sander L. Gilman: On Blackness without Blacks. Essays on the Image of the Black in Germany, Boston 1982.

46) Vgl. Toni Morrison: Recitatif, in: Imamu Arniri Baraka (Hg.): Confirmation. An Anthology of African American Women, New York 1983, S. 243-261.

erst in den 1990er Jahren *Critical Whiteness Studies* als Analysemethode nach Deutschland übernommen wurden, sondern zeitgleich zur angloamerikanischen Forderung auch in Deutschland Schwarze Theoretiker_innen in ihrem spezifischen Gesellschaftskontext einen ähnlichen Ansatz verfolgten. Im selben Jahr, in dem Morrisons *Recitatif* erschien, verfasste Diana Bonnelamé ihre Dissertation über die Initiationsverfahren *weißer* Jugendlicher evangelischen Glaubens, in der sie Methoden der Völkerkunde anwandte. Die Schwierigkeiten, denen sie mit diesem Ansatz im universitären Diskurs begegnete, dokumentierte sie in dem Film *Wie andere Neger auch*[47]:

> »In dieser bemerkenswerten Arbeit, die Einblicke in die Hierarchien, Diskussionen und Machtdynamiken sowohl im Wissenschaftskontext als auch in den alltäglichen, konfessionsbestimmten Bedingungen gibt, arbeitet Bonnelamé deutlich die Unterschiede und Grenzen einer Verfahrensübernahme auf das Thema Weißsein heraus.«[48]

In dem drei Jahre später publizierten Sammelband *Farbe bekennen* (1986) erschien unter anderem die 1984 verfasste Diplomarbeit von May Ayim zu Geschichte und Gegenwart Schwarzer Menschen in Deutschland, die als Initialwerk der Bewegung Schwarzer Deutscher gilt und als wegbereitend für die Kritische Weißseinsforschung gesehen werden kann.[49] Auch die oben angesprochenen Überlegungen Dyers zu *white* beziehen sich ausdrücklich auf die europäische Tradition der gegenwärtigen visuellen Kultur. Er publizierte sie erstmals 1988 in einem Aufsatz, 1997 in Buchform.[50] Deutsche bzw. europäische Wurzeln und Bezüge der Thematik Weißsein sind also gerade in den Anfängen dieser Forschungsrichtung gegeben. Zu Beginn der 1990er Jahre – zeitgleich mit der Formierung postkolonialer Analysemethoden – wird *whiteness* verstärkt von Schwarzen Theoretiker_innen wie Toni Morrison und bell hooks als Wissenskategorie thematisiert.[51] Auch der

47) Vgl. Diana Bonnelamé und Peter Heller: Wie andere Neger auch, Dokumentarfilm, BRD 1983.

48) Vgl. Peggy Piesche: Das Ding mit dem Subjekt, oder: Wem gehört die Kritische Weißseinsforschung? In: Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, Münster 2005, S. 14-17.

49) Katharina Oguntoye, May Opitz und Dagmar Schulz (Hg.): Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte, Frankfurt am Main 1991 (Ersterscheinung 1986).

50) Vgl. Richard Dyer: White, in: Screen, Nr. 29 (1988) 4, S. 44-64; Dyer 1997 (wie Anm. 41).

51) Vgl. Toni Morrison: Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination, Cambridge 1992; bell hooks: Black Looks. Race and Representation, Boston 1992.

Kulturtheoretiker Édouard Glissant und der jüngere Kunsthistoriker Kobena Mercer untersuchen in dieser Zeit die Literatur und visuelle Kultur der Gegenwart von einem dezidiert Schwarzen Standpunkt aus.[52] Der *weiße* Literaturwissenschaftler Robert Young widmet sich hingegen in *White Mythologies* (1990) der westeuropäischen Geschichtsschreibung und nimmt insbesondere die für linke Wissenschaftler_innen zentralen Refererenztexte des Marxismus und Poststrukturalismus kritisch unter die Lupe:

> »Marxism's universalizing narrative of the unfolding of a rational system of world history is simply a negative form of the history of European imperialism: it was Hegel, after all, who declared that ›Africa has no history‹, and it was Marx who, though critical of British imperialism, concluded that the British colonialization of India was ultimately for the best because it brought India into the evolutionary narrative of Western history, thus creating the conditions for future class struggle there.«[53]

Seit den 1980er Jahren plädieren vor allem indische Historiker wie Dipesh Chakrabarty im Rahmen der *Subaltern Studies* bereits für das Berücksichtigen politischer Akteure jenseits der nationalen Geschichtsschreibungen nach westeuropäischer Machart.[54] Dieser Aspekt war für meine Arbeit ebenso inspirierend wie Walter D. Mignolos Hinweis auf differenzbildende Strategien als Kehrseite der europäischen Renaissance und Aufklärung.[55]

Weißsein als Analysekategorie fand einen schnellen Eingang in akademische Diskurse. Seit 1990 entstanden zahlreiche englischsprachige Arbeiten, die sich der ideologischen Erfindung einer »weißen Rasse« und *weißen* Identitätskonstruktion widmeten.[56] Aufsatzsammlungen gin-

52) Vgl. Kobena Mercer: Black Art and the Burden of Representation, in: Third Text, Nr. 10 (1990), S. 61-78; Kobena Mercer: Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies, London 1994; Édouard Glissant: Introduction à une poétique du divers, Paris 1996.

53) Vgl. Robert Young: White Mythologies. Writing History and the West, London/New York, S. 33.

54) Vgl. Dipesh Chakrabarty: Eine kleine Geschichte der Subaltern Studies, in: Ders.: Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung, Frankfurt am Main 2010 (Ersterscheinung auf Englisch 2000), S. 19-40.

55) Vgl. Walter D. Mignolo: The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization, Ann Arbor 1995.

56) Vgl. insbesondere Theodore W. Allen: The Invention of the White Race, London 1994, Bd. 1 und 2; Kim F. Hall: Thinks of Darkness. Economies of Race and Gender, Ithaca 1995; Alastair Bonnett: White Identities. Historical and International Perspectives, London 2000.

gen dieser Fragestellung von Seiten der Geschichtswissenschaft, Literaturwissenschaft, Psychologie und Soziologie nach.[57] 1996 führte David Stowe die Bezeichnung *Whiteness Studies* für diesen neuen Forschungsansatz ein,[58] im folgenden Jahr gab Mike Hill eine erste Textsammlung für die akademische Lehre heraus.[59]

2005 erschien der Sammelband *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland* von Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt mit Beiträgen Schwarzer und *weißer* Autor_innen. Darin werden die Theorien und Methoden der amerikanischen *Whiteness Studies* innerhalb der deutschsprachigen Geisteswissenschaften ausgelotet.[60] Der Kolonialismus wird als zentral für die innereuropäische Geschichte hervorgehoben, womit einerseits der europäische Rassismus thematisiert und anderseits die europäischen Wurzeln des als virulenter geltenden Rassismus in den USA betont werden. Ein zwischen 2004 und 2007 von der VW-Stiftung gefördertes Forschungsprojekt an der Universität Mainz in Kooperation mit der University of Massachusetts Amherst widmete sich der langen Präsenz Schwarzer Menschen in Europa, welche sich immer auch unabhängig vom englischsprachigen Diskurs artikulierten.[61] 2005/2006 erschienen in Deutschland drei Publikationen, die sich gegenüber der Kritischen Weißseinsforschung abgrenzten und bewusst mit der englischsprachigen Kategorie *whiteness* operierten.[62] Die Kunstgeschichte beteiligte sich an der interdisziplinären Debatte um diesen Ansatz nicht, der mir besonders geeignet zur Erfassung von strukturellem Rassismus erscheint. Diese Lücke zu schließen ist das primäre Ziel meiner aus *weißer* Perspektive verfassten Arbeit. Ausgangspunkt waren die folgenden Fragen: Sind die Erkenntnisse anderer Disziplinen zum Ansatz der Kritischen Weißseinsforschung auf die europäische Kunstgeschichte übertragbar?

57) Vgl. beispielsweise Ruth Frankenberg (Hg.): Displacing Whiteness. Essays in Social and Cultural Criticism, Durham 1997; Birgit Brander Rasmussen, Eric Klinenger, Irene J. Nexica und Matt Wray (Hg.): The Making and Unmaking of Whiteness, Durham 2000; Vron Ware und Les Back (Hg.): Out of Whiteness. Color, Politics, and Culture, Chicago 2002.

58) Vgl. David Stowe: Uncolored People. The Rise of Whiteness Studies, in: Lingua Franca (2006) September/October, S. 68-77.

59) Vgl. Mike Hill (Hg.): Whiteness. A Critical Reader, London 1997.

60) Vgl. Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 48). – Vgl. weiterführend den Abschnitt »Von *Whiteness Studies* zu Kritischer Weißseinsforschung« (S. 41).

61) Vgl. BEST – Black European Studies, URL: http://www.best.uni-mainz.de (26.10.211).

62) Vgl. Verein für kritische Geschichtsschreibung (Hg.): Die Farbe Weiß, WerkstattGeschichte, Nr. 39 (2005); Mineke Bosch und Hanna Hacker (Hg.): Whiteness, L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft, Jg. 16, H. 2, Köln 2005; Martina Tißberger, Gabriele Dietze, Daniela Hrzán und Jana Husmann-Kastein (Hg.): Weiß – Weißsein – Whiteness. Kritische Studien zu Gender und Rassismus, Frankfurt am Main 2006.

Welche terminologischen Schwierigkeiten sind zu bewältigen? Welchen Mehrwert bringt dieser Ansatz für die europäische Kunstgeschichte? Welche Konsequenzen sind für das kunsthistorische Arbeiten im 21. Jahrhundert daraus zu ziehen, und können Visionen für eine globale Kunstgeschichte entwickelt werden?

Methodischer Zugang

Entsprechend der Forschungslage ging auch diese Arbeit zunächst von einem ikonografischen Ansatz aus. Ihr erster Arbeitstitel lautete *Die Repräsentation außereuropäischer Menschen in der Kunst des 18. Jahrhunderts*. Ebenso selbstverständlich wie Kunst mit westeuropäischer Kunst gleichgesetzt wurde, lokalisierte ich die Relevanz des Themas im Kontext der Aufklärung. Die Erkenntnis, dass die Bildung einer ikonografischen Gruppe »dunkelhäutige« Menschen in der Kunst auf einer vermeintlich visuellen Logik fußt, die eine Erfindung der Geschichtsphilosophie ist, führte mir meine eigene *weiße* Sozialisation vor Augen. Die Kritische Weißseinsforschung eröffnete mir einen neuen Weg. Die Frage nach der *weißen* Identitätskonstruktion reizte mich nun ungleich stärker als die Frage nach der Zuschreibung von Identitäten an »die Anderen«. »Weiße« in der europäischen Kunst und Kunstgeschichtsschreibung sollten fortan mein Forschungsgegenstand sein. Der Tradition der Kritischen Theorie folgend, besteht meine Vorgehensweise in einer Diskursanalyse, dem Kritisieren vorhandener Forschungen, dem Aufspüren blinder Flecken und der Demonstration eines aktivistischen Potenzials in der Wissenschaftspraxis. Als Erweiterung des *weißen* Wissenschaftsverständnisses nutzte ich für meine Arbeit zusätzlich publizierte Autobiografien Schwarzer Deutscher und die *Oral History*. Ich führte Gespräche mit *weißen* Kunsthistoriker_innen, die sich seit den 1970er Jahren mit ikonografischen Motiven »dunkelhäutiger« Figuren befassen. Ich komme damit der Forderung von Klaus Herding nach, die Möglichkeit der Zeitzeug_innenbefragung zum Thema 1968 zu nutzen.[63]

Wie durch ein Lupenglas vergrößert, nimmt die Bedeutung des zuvor nicht Gesehenen überdimensionale Ausmaße an, während die Ränder

63) Vgl. Klaus Herding: 1968. Kunst, Kunstgeschichte, Politik, Frankfurt am Main 2008, S. 5. – Gespräche führte ich mit Prof. Dr. David Bindman (London), Dr. Dione Flühler-Kreis (Zürich), Prof. Dr. Elizabeth McGrath (London) und Dr. Gude Suckale-Redlefsen (Berlin).

ins Unsichtbare verschwimmen. Hans-Dieter Huber hat in der Einleitung zu seiner systemtheoretischen Analyse des Werkstattbetriebs von Paolo Veronese treffend dargelegt, dass die Fokussierung auf einen Aspekt notwendigerweise immer neue blinde Flecken erzeugt.[64] Meine Arbeit gleicht seiner insofern, als sie ebenfalls der Versuch ist, eine soziologische Theorie für die europäische Kunstgeschichte fruchtbar zu machen. Wer eine weitere, in sich abgeschlossene Analysemethode zur produktiven Anwendung auf Kunstwerke erwartet, wird allerdings enttäuscht werden und mir Oberflächlichkeit vorwerfen. Der Mehrwert der Kritischen Weißseinsforschung liegt in ihrem jetzigen Stadium vielmehr in einem neuartigen methodischen Zugriff auf gesellschaftliche, politische und kulturelle Prozesse, der zu einem veränderten Wissenschaftsverständnis führt, das sich nicht nur theoretisch erlernen lässt, sondern über einen längeren Zeitraum praktisch verinnerlicht werden muss und sich in der grundsätzlichen Herangehensweise an kunsthistorisches Material manifestiert. Ich werde dies anhand einer Fülle sehr heterogener Werke zeigen. Vertiefende Einzelthemen und Werkanalysen sind der sich dieser Arbeit anschließende Schritt. Es geht im Sinne Chakrabartys um das »Herandenken an eine subalterne Geschichtsschreibung«[65], in der einerseits Künstler_innen, Werke und Rezipient_innen jenseits der linearen, *weißen*, westeuropäischen Kunstgeschichtsschreibung beachtet werden, andererseits *weiße* Wissenschaftler_innen als Produzent_innen von Rassifizierungsprozessen markiert werden.

Die sozialen Differenzkategorien Klasse, Geschlecht und Rasse sind zumeist miteinander verwoben und in dieser Reihenfolge als Analysekategorien in die Geisteswissenschaften eingeführt worden. Während Rasse zur Homogenisierung der »Anderen« außerhalb der eigenen Gesellschaft dient(e), fungieren Geschlecht und Klasse als Binnendifferenzierung. Aufgrund ihrer bisherigen Vernachlässigung in der europäischen Kunstgeschichte stelle ich Rasse ins Zentrum meiner Überlegungen. Den Fokus auf Weißsein zu legen, erscheint mir ein notwendiger Analyseschritt, bevor Intersektionalität stärker in den Blick genommen werden kann. Dabei ist es nicht Ziel, Rasse vollständig zu isolieren, sondern – im Gegenteil – im jeweiligen gesellschaftlichen Zusammenhang zu analysieren – beispielsweise die soziale Stellung Schwarzer Menschen (etwa als Diener_innen) oder die Konstruktion

64) Vgl. Hans Dieter Huber: Paolo Veronese. Kunst als soziales System, München 2005, S. 9.

65) Zu Minderheitengeschichten vgl. Dipesh Chakrabarty: Subalterne Geschichten und nachaufklärerischer Rationalismus, in: Ders.: Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung, Frankfurt am Main 2010 (Ersterscheinung auf Englisch 2000), S. 105.

weißer und Schwarzer Sexualität. Wie sich der Diskurs um menschliche »Rassen« im 18. Jahrhundert in der bildenden Kunst niederschlug, wurde in der deutschsprachigen Wissenschaft insbesondere von Schmidt-Linsenhoff und ihren Schülerinnen untersucht. Ein Desiderat ist es, inwiefern die europäische Malerei diesen Diskurs durch die in und mit ihr konstruierten Menschenbilder vorbereitete.[66] »Rasse« ist eine Kategorie des 18. Jahrhunderts, ihre Entstehungsgeschichte ist allerdings in früheren Jahrhunderten zu lokalisieren.[67] Entsprechend widme ich mich vor allem der Zeit zwischen dem 12. und 17. Jahrhundert. In diesem Zeitraum verstärkte sich die globale (freiwillige und erzwungene) Migration, neue Beziehungen wurden geknüpft, andere marginalisiert.

Kritische Weißseinsforschung ist ein Neologismus zur Bezeichnung eines sehr jungen und europäischen Forschungsansatzes, in Abgrenzung zu den angloamerikanischen *Whiteness Studies*. Dieser Ansatz als theoretisches und methodisches Konzept ist Gegenstand des ersten Kapitels (siehe Abschnitt: »Zur Theorie«, S. 39). Seine Entwicklung aus den Postkolonialismus-Theorien heraus wird darin geklärt und ein Einblick in die Kontroversen um ihn gegeben (siehe Abschnitt: »Von *Whiteness Studies* zu Kritischer Weißseinsforschung«, S. 41). Der Mehrwert für die europäische Kunstgeschichte gegenüber bestehenden Ansätzen einerseits und der spezifisch kunsthistorische Beitrag zu Theorie und Methode der Kritischen Weißseinsforschung andererseits wird diskutiert (siehe Abschnitt: »Kritische Weißseinsforschung und Bildwissenschaft«, S. 55).

Das anschließende, dreiteilige Kapitel erprobt die theoretischen Überlegungen auf drei kunsthistorischen Forschungsfeldern (siehe Abschnitt: »Zur Anwendung«, S. 95). Im Zentrum des ersten Teils stehen die *weißen* Arbeiten über Schwarze Menschen als ikonografische Motive (siehe Abschnitt: »*Weiße* Wissensproduktion«, S. 97). Sie werden in ihrem fachgeschichtlichen und gesellschaftlichen Kontext verortet. Das Selbstverständnis der *weißen* 1968er-Generation in der Bundesrepublik Deutschland findet dabei eine besondere Berücksichtigung.

Anschließend zeige ich blinde Flecken im Zentrum des (weiterhin existierenden) kunsthistorischen Kanons auf, vor allem die venezianische Malerei des 16. Jahrhunderts betreffend (siehe Abschnitt: »*Weiße* Differenzbildung«, S. 169). Eine deutliche Präsenz Schwarzer Menschen ist für diese Zeit dokumentarisch belegt. Welche politischen, ökonomi-

66) Vgl. Sandrine Micossé-Aikins: Kunst, in: Susan Arndt und Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk, Münster 2011, S. 420-430.

67) Vgl. den Abschnitt »Rasse« (S. 31).

schen und kulturellen Intentionen verfolgen die von *weißen* Künstlern geschaffenen künstlerischen Repräsentationen von *weißem* und Schwarzem Bildpersonal? Welche Differenzbildungen erfolgen dadurch? Von besonderer Bedeutung für die europäische Kunsttheorie ist in dieser Zeit die *disegno-colore* Kontroverse. Es zeigt sich, dass dabei der Farbe Weiß einerseits und der Gestaltung von heller Haut andererseits entscheidende Rollen zukommen.

Abschließend widme ich mich exemplarisch einem ikonografischen Motiv *weißer* Menschen, dem Europa-Mythos (siehe Abschnitt: »*Weiße* Identitätskonstruktion«, S. 217). Sowohl seine Bedeutung für die europäische Identitätskonstruktion als auch die Tatsache, dass es aus einem weißen Stier und einer »hellhäutigen« Europa besteht, machen das Europa-Motiv besonders geeignet für die Analyse des Verhältnisses der Farbe Weiß und heller Körperfarbe auf der Leinwand zu der soziokulturellen Kategorie Weißsein. Dieses Verhältnis ist aber auch in anderen ikonografischen Motiven der europäischen Malerei fassbar, insbesondere dann, wenn weibliche Tugenden verhandelt werden.

Im letzten Kapitel folgen weitergehende Überlegungen, wie eine Anwendung der Kritischen Weißseinsforschung auf den Bereich der Globalen Kunstgeschichte aussehen könnte (siehe Abschnitt: »Globale Kunstgeschichte«, S. 235).

Alle Teile sind in sich geschlossen und geben unabhängig voneinander Einblicke in das kunsthistorische Arbeiten mit der Kategorie Weißsein. Dadurch sind Überschneidungen in der Darlegung zentraler Aspekte der Kritischen Weißseinsforschung nicht zu vermeiden, die auf diesem Weg aber umso deutlicher charakterisiert und anhand eines sehr heterogenen Materials erläutert wird. Ein chronologischer Aufbau entlang der Entstehungsdaten von Kunstwerken und Forschungen hätte eine Linearität und Entwicklung von Rassismus suggeriert, die nicht gegeben ist. Der Kritischen Weißseinsforschung geht es ausdrücklich gerade darum, die Beziehungen zwischen vergangenen und gegenwärtigen Rassismen aufzudecken und keine Distanzierung der schreibenden Subjekte zu den thematisierten historischen Objekten zuzulassen. In der Zusammenschau aller Teile verdeutlicht die Arbeit, von welch essenzieller Bedeutung die Kategorie Weißsein ist, da ihre Anwendung im Rahmen einer wissenschaftsgeschichtlichen Fragestellung (siehe S. 97), der synchronen Analyse in regionalen Kunstsystemen (siehe S. 169) und der diachronen Analyse eines ikonografischen Motivs (siehe S. 217) demonstriert wird. Der nun folgende Abschnitt führt in die für diese Arbeit entwickelten Schreibweisen bezüglich der Thematik »Rasse« und Weißsein ein, die bereits auf den vorherigen Seiten angewandt wurden.

Terminologie

Die Präsenz des kolonialen Erbes manifestiert sich in dem – auch im Deutschen gebräuchlichen – Gruß »Ciao!« (»Ich bin dein Sklave«) und ist den Sprechenden in den seltensten Fällen bewusst.[68] Den Erkenntnissen der feministischen Forschung und der Aufarbeitung des Nationalsozialismus folgend, dass ein veränderter Sprachgebrauch einen neuen Blickwinkel eröffnet, wird in dieser Arbeit sehr differenziert mit den Begriffen »Rasse«, Schwarz und Weiß umgegangen. Heute käme niemand auf die Idee, von »entarteter Kunst« ohne Anführungszeichen als diffamierender Qualitätsbeschreibung zu sprechen, wie es die Nationalsozialisten taten. Jede Politiker_innenrede und jedes offizielle Schreiben verwendet inzwischen selbstverständlich männliche und weibliche Sprachformen. Warum gilt diese Sorgfalt nicht in Bezug auf »Rasse«? Die Fortschreibung eines überkommenen Sprachgebrauchs ist bequem, das Erlernen einer neuen Ausdrucksweise mühsam. Wissenschaftliche Neugierde kann dazu anspornen, der Etymologie problematischer Begriffe nachzugehen, um dann bewusst über ihren Gebrauch zu entscheiden. Erklärungen für die Ablehnung alter Bezeichnungen und Begründungen der neuen sind für jede_n im Internet schnell zu finden, und zwar nicht nur auf den Plattformen Schwarzer Deutscher, sondern auch in *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, in die aktuelle Gesellschaftsdiskurse schnell aufgenommen werden – ein großer Vorteil gegenüber gedruckten Lexika.[69]

Die Kritische Weißseinsforschung legt ebenso wie der *weiße* Kunsthistoriker William J. T. Mitchell Wert auf die Verbindung von Macht- und Sprachanalysen. Mitchell stellte eine Konstituierung von Machtverhältnissen durch die Wechselwirkung der Medien Sprache und Bild fest: der Sinneseindruck wird durch den Sprachausdruck intensiviert, und vice versa.[70] Heute gebräuchliche Bezeichnungen für Nichteuropäer_innen sind Neologismen der Kolonialzeit aus der europäischen Definitionsmacht heraus, ohne Nutzung vorheriger Eigenbezeichnungen, die keinesfalls immer verloren gingen. »Hottentotten« nannten *weiße* Europäer_innen beispielsweise eine Bevölkerungsgruppe in Südafrika aufgrund ihrer sprachlichen »Schnalzlaute«,[71] ebenso wie es

68) Vgl. Steven A. Epstein: Speaking of Slavery. Color, Ethnicity, and Human Bandage in Italy, New York 2001, Prologue, S. I.

69) Vgl. den Eintrag zu »Weißsein« in *Wikipedia. Die Freie Enzyklopädie* auf URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Weißsein (28.10.2011).

70) Vgl. William J. T. Mitchell: What Is an Image? In: New Literary History, Nr. 15 (Frühjahr 1984) 3, S. 503-537.

71) Vgl. Luca und Francesco Cavalli-Sforza: Verschieden und doch gleich. Ein Genetiker entzieht dem Rassismus die Grundlage, München 1994 (Ersterscheinung auf Italienisch 1993), S. 41-42; Ste-

die Griechen mit der Erfindung des Wortes »Barbaren« für nicht Griechisch sprechende »Andere« gemacht hatten.[72] Zu der empfundenen Fremdheit der Sprache kamen spezifische Kulturpraktiken und Körpermerkmale hinzu, die von den reisenden Europäer_innen bis ins 18. Jahrhundert zu einem Gesamturteil über Lebensweise und Charakter verschmolzen, das sich in der philosophischen Literatur großer Beliebtheit erfreute und zur Kontrastierung des *weißen* Selbst verwendet wurde.[73] Die Eigenbezeichnung »Koikhoin« war und ist Reisenden ebenso wie Ethnolog_innen bekannt und dennoch operiert die belletristische und wissenschaftliche Literatur bis heute mit der kolonialen Bezeichnung, wodurch das koloniale Denken fortgeschrieben wird. Insofern sind aktuelle Neologismen ein aktiver Akt der Dekolonisation von Sprache und Denken. Insiderwissen auf diesem Gebiet bürgt allerdings noch lange nicht für Antirassismus. Bei der bloßen Ersetzung etwa von »Rasse« durch »Ethnie« oder der Umschreibung durch die Differenzierung von »Hautfarben« findet kein Prozess des Umdenkens statt. Die Übernahme von Verantwortung in diesem Sprachfindungsprozess bedeutet nicht die Missionierung im Namen anderer und das Erlernen politisch korrekter Bezeichnungen als Zugeständnis an Schwarze Menschen, sondern die Entwicklung eines Bewusstseins dafür, dass auch *weiße* Personen durch kolonialistische Bezeichnungen gestört werden, wird ihr Status als »farblose« Normensetzer_innen damit doch ebenso fortgeschrieben wie die Markierung Schwarzer Menschen als »farbig«, wie es ein anonymes Plakat aus den 1990er Jahren mit folgendem Text ausdrückt:

»When I am born, I am black
When I grow up, I am black
When I go in the sun, I am black
When I am cold, I am black
When I die, I am black
but you!

fan Göttel: Hottentotten, in: Susan Arndt und Antje Hornscheidt (Hg.): Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk, Münster 2004, S. 147-153; Susan Arndt: »Hottentotten«, in: Arndt/Ofuatey-Alazard 2011 (wie Anm. 66), S. 689.

72) »Ursprünglich war ›Barbaren‹ im Griechischen ein ›Schallwort‹, das den Griechen unvertraut klingende Lautbildungen und unverständliches Sprechen nachahmen sollte, d. h. es war zur Bezeichnung und Abgrenzung von jenen Menschen und Kulturen dienlich, die nicht Griechisch sprachen.« Arndt 2008 (wie Anm. 11), S. 97.

73) Vgl. Andreas Mielke: Laokoon und die Hottentotten oder Über die Grenzen von Reisebeschreibung und Satire, Baden-Baden 1993.

When you are born, you are pink
When you grow up, you are white
When you are sick, you are green
When you go in the sun, you are red
When you are cold, you are blue
When you die, you are purple
And you got the fucking nerve to call me coloured.[74]

Die Recherchegruppe zu Schwarzer österreichischer Geschichte und Gegenwart entwickelte ab 2006 die Schreibweise M[...] und N[...] für »Mohr« und »Neger«[75] als Interventionsstrategie, auch in Zitaten:

> »Wir sind hier noch mit dem ganz eigenen Muster einer expliziten Verharmlosungstradition konfrontiert, und auf diesem Mist ist die von uns entwickelte Strategie, sich hier zu weigern, das N-Wort und das M-Wort auszusprechen und so sprechend oder schreibend zu reproduzieren, gewachsen. Es ist so täglich hörbar, auf den Häuserwänden in diesen Straßen lesbar, in Kinder- und Schulbüchern – so normalisiert.«[76]

Um für meine Leser_innen die unterschiedliche Wirkung entweder bei der massiven Lektüre dieser Begriffe in Zitaten oder bei der Notwendigkeit einer mitdenkenden Ergänzung zu machen, habe ich mich dazu entschlossen, die rassistischen Termini in direkten Zitaten auszuschreiben.

Rasse

Menschliche »Rassen« sind ein Produkt klassifikatorischer Anstrengungen von Biologen und Philosophen.[77] Einige äußere Eigenschaften wurden auf der Basis ihrer Sichtbarkeit herausgegriffen und von *weißen* »Rassen«-Theoretiker_innen mit ideologisch motivierten Wertigkeiten

74) Vgl. die Abbildung in Arndt/Hornscheidt 2004 (wie Anm. 71), S. 127. – Zu den Begriffen »Mohr«, »Neger«, »Schwarzafrikaner« vgl. ebd., S. 168-171, 184-189 und 207-208 sowie die entsprechenden Einträge in Arndt/Ofuatey-Alazard 2011 (wie Anm. 66), S. 649-653, 653-657 und 667-668.

75) Zum N-Begriff vgl. Grada Kilomba: ›Don't You Call Me *Neger*!‹ – Das »N-Wort«, Trauma und Rassismus, in: AntiDiskriminierungsBüro Köln/cyberNomads 2004 (wie Anm. 14), S. 173-182.

76) Araba Evelyn Johnston-Arthur: »... Es ist Zeit, der Geschichte selbst eine Gestalt zu geben...«. Strategien der Entkolonialisierung und der Ermächtigung im Kontext der modernen afrikanischen Diaspora in Österreich, in: Kien Nghi Ha, Nicola Lauré al-Samarai und Sheila Mysorekar (Hg.): re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland, Münster 2007, S. 438.

77) Vgl. Susan Arndt: Rasse, in: Arndt/Ofuatey-Alazard 2011 (wie Anm. 66), S. 660-664.

verknüpft.[78] Bereits Aristoteles postulierte körperliche Unterschiede zur Herstellung einer symbolischen Ordnung und zur Legitimation von Herrschaftsverhältnissen.[79] Ab dem 13. Jahrhundert wurde in den romanischen Sprachen der Begriff *razza/race* als Abstammungsbezeichnung aus einer Adelsfamilie im Sinne von »edlem Geschlecht« verwendet.[80] Es handelt sich im Ursprung also um eine soziale Kategorie. 1684 verwendete François Bernier im *Journal des Sçavans* den für Pflanzen und Tiere gebräuchlichen biologischen Begriff (der eine Gruppe von Individuen von einer anderen derselben Art durch konstante, vererbbare Merkmale unterscheidet) erstmals für die Menschheit.[81] Erst durch Carl von Linné erfolgte in der *Systema naturae* (1735) eine Kategorisierung nach »Hautfarben«, in der 10. Auflage (1758) folgte eine Verbindung mit der Psyche.[82] 1775 verwendete Immanuel Kant den Begriff »Race« erstmals im Deutschen und differenzierte bzw. charakterisierte zehn Jahre später vier menschliche »Rassen«.[83] Humangenetiker_innen haben inzwischen nachgewiesen, dass alle Menschen derselben Art *Homo sapiens* angehören. Bei dem Prozess der Rassenkonstruktion wurden bestimmte körperliche Differenzen mit Bedeutung aufgeladen, während andere als – zur Unterscheidung von »Rassen« – nicht relevant aufgefasst wurden. Aufschlussreich waren diesbezüglich die sich über vier Jahrzehnte erstreckenden Forschungen des Genetikers Luca Cavalli-Sforzas, der zusammenfasst: »Tatsächlich ist bei der Gattung Mensch eine Anwendung des Begriffs ›Rasse‹ völlig unsinnig.«[84]

Um eine Distanzierung vorzunehmen, operieren viele deutschsprachige Autor_innen heute mit dem englischsprachigen *race*, wenn sie von dem sozialen Konzept sprechen. Das deutsche Wort »Rasse« gilt

78) Vgl. Patrick von der Mühlen: Rassenideologien. Geschichte und Hintergründe, Berlin 1977; Manfred Kappeler: Rassismus. Über die Genese einer europäischen Bewußtseinsform, Frankfurt am Main 1994; Wulf D. Hund: Rassismus. Die soziale Konstruktion natürlicher Ungleichheit, Münster 1999; Karin Priester: Rassismus. Eine Sozialgeschichte, Leipzig 2003.

79) Arndt 2008 (wie Anm. 11), S. 99-100.

80) Vgl. Werner Conze und Antje Sommer: »Rasse«, in: Otto Brunner und Reinhart Koselleck (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 5, Stuttgart 1997, S. 137.

81) Vgl. François Bernier: Nouvelle division de la terre [...], in: Journal des Sçavans, Nr. 12 (1684), S. 133-140.

82) Vgl. Conze/Sommer 1997 (wie Anm. 80), S. 145.

83) Vgl. Immanuel Kant: Von den verschiedenen Racen der Menschen. Von der Verschiedenheit der Racen überhaupt (1775), in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. von der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 2, Berlin 1905; Immanuel Kant: Bestimmung des Begriffs einer Menschenrasse (1785), in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. von der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 8, Berlin 1905; Peggy Piesche: Der »Fortschritt« der Aufklärung - Kants »Race« und die Zentrierung des weißen Subjekts, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 48), S. 30-39.

84) Luca Cavalli-Sforza: Gene, Völker und Sprachen. Die biologischen Grundlagen unserer Zivilisation, München 1999 (Ersterscheinung auf Italienisch 1993), S. 367.

aufgrund des Nationalsozialismus als zu belastet und biologisch orientiert. Dabei wird verkannt, dass gerade auch die Nationalsozialisten immer das soziale Konzept im Blick hatten.[85] Die Kritische Weißseinsforschung benutzt daher Rasse entsprechend ihrer Erfindung durch die Geschichtsphilosophie als kritische Analysekategorie und setzt Anführungszeichen, wenn nicht das soziale Konzept, sondern die Fiktion einer biologischen Kategorie gemeint ist. Eingeführt wurde außerdem der Begriff Rassifizierung, um den sozialen Prozess der Rassenkonstruktion zu bezeichnen.

Schwarz

Schwarz ist ein politischer Identitätsbegriff. Die Großschreibung – auch in adjektivischer Verwendung – hat sich im deutschen Diskurs um die Kritische Weißseinsforschung auch bei deren Kritiker_innen inzwischen etabliert. Sie ist ein typografischer Stolperstein. Ausgedrückt wird damit die Eigenbezeichnung all derjeniger, die zu Objekten von Rassismus konstruiert werden. Dabei steht nicht die rassifizierte Position, sondern das Widerstandspotenzial gegenüber den hegemonialen *weißen* Strukturen im Vordergrund. In analytischer Verwendung schließt der Begriff ausdrücklich alle *People of Color* ein, d. h., unterschiedlich positionierte Personen, die – neben vielen Differenzen – Erfahrungen von Rassifizierung teilen. Hierbei folge ich dem Band *Mythen, Masken und Subjekte* aus dem Jahre 2005.[86] Inzwischen hat sich dagegen der *People of Color*-Ansatz als politisches Konzept mit solidaritätsstiftender Perspektive etabliert.[87] Eine Anwendung dieser Definition in der europäischen Kunstgeschichte führt dazu, dass sämtliche Figuren, die aus *weißer* Perspektive durch eine dunkle Körperfarbe als »Andere« markiert und/oder durch Accessoires wie Turbane exotisiert sind, analytisch der Kategorie Schwarz zuzuordnen sind. Das entspricht der aus der *weißen* Definitionsmacht heraus geprägten historischen Bezeichnung M[...][88], die kurioserweise

85) Vgl. Susan Arndt: Mythen des *weißen* Subjekts. Verleugnung und Hierarchisierung von Rassismus, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 48), S. 343. – Siehe umfassend: Arndt/Ofuatey-Alazard 2011 (wie Anm. 74).

86) Vgl. Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt: Konzeptionelle Überlegungen, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 48), S. 13.

87) Vgl. Kien Nghi Ha: People of Color – Koloniale Ambivalenzen und historische Kämpfe, in: Ha u. a. 2007 (wie Anm. 76), S. 31-40; Jasmin Dean: Person/People of Colo(u)r, in: Arndt/Ofuatey-Alazard 2011 (wie Anm. 66), S. 597-607.

88) In der Bezeichnung M[...] verschmolzen das griechische »moros« (das »dumm« und »gottlos« bedeutet) und das lateinische »maurus« (das »schwarz« und »dunkel« bedeutet). Zunächst wurde sie von den Griechen auf die Bewohner_innen Äthiopiens, später auf diejenigen Mauretaniens angewandt. Im mittelalterlichen Spanien wurden auch die Personen muslimischen Glaubens auf der iberischen Halbinsel und im westlichen Maghreb als »moros« bezeichnet. Von Anfang an war die-

heute von *weißen* Autor_innen als »uneindeutig« empfunden wird, weil sie keine Zuordnung zu einer »Ethnie« erlaube.[89] Mit dunkler Körperfarbe dargestellte Christ_innen und hell ausgeführte Personen muslimischen Glaubens widersetzen sich der einfachen Formel Schwarz = Muslim_a = fremd/anders. Weder sprachlich noch analytisch ist dies bisher adäquat berücksichtigt worden. Aufgrund der scheinbaren Evidenz des Sichtbaren zeigt sich in der europäischen Kunstgeschichte sehr viel klarer als in anderen Disziplinen, dass wir es mit der Verzahnung einer sozialen Kategorie mit einer visuellen Markierung zu tun haben. Um der Wechselwirkung zwischen der immateriellen Idee von Schwarz-Sein/Schwarzsein und der materialisierten dunklen Körperfarbe auf der Leinwand auf die Spur zu kommen, erscheint es mindestens während des Analyseprozesses sinnvoll, beide Aspekte des Bildmediums zu differenzieren. Denn die Gleichsetzung erstens des Farbtons Schwarz mit zweitens der Symbolik der Farbe Schwarz, drittens Schwarz als politischem Begriff und viertens dunkler Körperfarbe – die auf der Leinwand aus einer Vielzahl von Brauntönen hergestellt wird – nimmt mir als Kunsthistorikerin nicht nur die Möglichkeit, differenziert über Farbtöne und ihre Wirkung zu sprechen, sondern verwischt auch die Ebenen von historischen/gegenwärtigen Lebensrealitäten und künstlerischen Repräsentationen. Das entwickelte Konzept der Differenzierung von Farbbezeichnungen einerseits und entsprechenden sozialen Kategorien andererseits ist eine von mir eingeführte Neuerung in den Diskurs der Kritischen Weißseinsforschung, die ich in Anlehnung an Mitchells Differenzierung zwischen *picture* (als materialisiertes Bild auf einer Leinwand) und *image* (als Bildidee) entwickelt habe.[90] Für die materialisierte Ebene im Bild wird im Folgenden »Körperfarbe« im Sinne des mittelalterlichen *Complexio*-Begriffs verwendet.[91] Damit war ein individueller Zustand gemeint. Erst um 1500 entstand das Konzept standardisierter, kollektiver »Hautfarben«. Das Konzept »Hautfarbe« ist derart mit Bedeutung aufgeladen (es wird als Synonym zu »Rasse« verwendet), dass es zur bloßen Beschreibung der Materialität (sei es in der Realität oder im

ser Begriff, in dem Farb- und Herkunftsangaben vermischt wurden, negativ konnotiert. Vgl. Arndt/Hornscheidt 2004 (wie Anm. 71), S. 168.

89) Vgl. Philine Helas: Schwarz unter Weißen. Zur Repräsentation von Afrikanern in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts, in: Peter Bell, Dirk Suckow und Gerhard Wolf (Hg.): Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentationen und Praktiken, 13.-15. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2011, S. 304. – Ich danke Philine Helas, die mir ihren Text vor seinem Erscheinen zur Verfügung stellte.

90) Vgl. Mitchell 1984 (wie Anm. 70). – Vgl. weiterführend den Abschnitt »Kritische Weißseinsforschung und Bildwissenschaft« (S. 55).

91) Vgl. hierzu vertiefend den Abschnitt »Die Erfindung von ›Hellhäutigkeit‹ als Norm in der venezianischen Malerei« (S. 186).

Abbild, dem Kunstwerk) nicht geeignet ist.[92] Der Begriff Körperfarbe ist hingegen weniger mit rassifizierten Vorstellungen aufgeladen und so – obwohl auch nicht neutral (es gibt keine neutralen Begriffe) – trotzdem besser geeignet, um die bloße Materialität zu erfassen. Als Analysebegriff – unabhängig von zeitlichen Entstehungskontexten – spreche ich daher von dunklen und hellen Körperfarben. Weiter muss im Einzelnen geklärt werden, was diese Farbgebung zu bedeuten hatte – ob sie im Sinne der christlichen Schwarz-Weiß-Symbolik eingesetzt wurde, oder ob damit rassifizierte Positionen gemeint waren. Das in der europäischen Kunstgeschichte häufig anzutreffende Phänomen der Verkleidung kann beispielsweise auf diesem Wege sprachlich präziser beschrieben werden: Wenn sich *weiße* Personen im Bild mit dunkler Körperfarbe darstellen lassen, suggerieren sie ein Schwarzes Widerstandspotenzial, das letztendlich ihre *weiße* Definitionsmacht dadurch untermauert, dass sich zumeist Indizien (z.B. nicht konsequent ausgeführte dunkle Körperfarbgebung, einzelne Accessoires, Gesten oder Handlungen) in dem Gemälde finden, die auf die tatsächliche Positionierung des Dargestellten verweisen.

Es gibt keine zwei gleichen »Hautfarben«, und selbst der Farbton der Haut eines Individuums unterliegt täglichen Schwankungen. In der europäischen Kunstgeschichte ist insbesondere ab dem 15. Jahrhundert eine große Ausdifferenzierung heller Körperfarben in Kombination mit individuellen Gesichtszügen einerseits und eine Stereotypisierung dunkler Haut in Kombination mit »afrikanisierten« Gesichtszügen andererseits zu beobachten. Um diese in den Werken angelegte Asymmetrie sichtbar zu machen, muss helle Körperfarbgebung überhaupt erst einmal benannt werden, ist sie doch üblicherweise die unmarkierte Norm, während dunkle Körperfarbe als Abweichung davon stets benannt wird. So mag zunächst der Eindruck entstehen, dass durch die starke Gruppenbildung helle/dunkle Körperfarbe in dieser Arbeit die Differenz verhärtet würde. Es ist aber mein Ziel, gerade durch diese Gruppenbildung zu zeigen, dass die Sichtbarkeit der Farbdifferenz der Verweis auf das eigentlich zentrale Paradigma Weißsein in der europäischen Kunst ist.

Weiß

Anders als bei Schwarz wird Weiß in dem Diskurs um die Kritische Weißseinsforschung unterschiedlich verwendet. Optieren einige Autor_innen für die Großschreibung, um beide Begriffe als soziale Kon-

92) Vgl. Susan Arndt: Hautfarbe, in: Arndt/Ofuatey-Alazard 2011 (wie Anm. 66), S. 332-342.

struktionen sichtbar zu machen,[93] lehnen die Herausgeberinnen von *Mythen, Masken und Subjekte* die damit einhergehende Gleichrangigkeit ab und entscheiden sich für die kleine Kursivschreibung, inzwischen auch in englischsprachigen Texten.[94] Im Gegensatz zu Schwarzen sind *weiße* Personen Subjekte rassistischer Handlungen und Strukturen und sich dessen selten bewusst. Der unbewusste Selbstkonstruktionsprozess der *weißen* Mehrheit soll daher durch eine andere Schreibweise sichtbar gemacht werden. Wie Schwarz ist *weiß* ein typografischer Stolperstein, der die Wahrnehmung von ungleichen Machtverhältnissen schärfen soll.

Zusammenfassend gilt für diese Arbeit:	
Rasse	Soziale Kategorie
»Rasse«	Fiktive biologische Kategorie
Rassifizierung:	Sozialer Prozess der Rassenbildung
»Hautfarbe«	Historisches Konstrukt. Erst um 1500 entstand das Konzept standardisierter, kollektiver »Hautfarben«. Das Konzept »Hautfarbe« ist derart mit Bedeutung aufgeladen (es wird als Synonym zu »Rasse« verwendet), dass es zur bloßen Beschreibung der Materialität (sei es in der Realität oder im Abbild, dem Kunstwerk) nicht geeignet ist.
Complexio	Zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert wurde in Europa die Vielfalt der menschlichen Natur als *Complexio* bezeichnet. Die Säftelehre des spätantiken Arztes Galenos von Pergamon war aus arabischen Quellen übernommen worden. Einzelne Körper wurden als Mischungsverhältnis von Flüssigkeiten wie Blut und Galle verstanden. *Complexio* war die Beschreibung eines individuellen (momentanen) Zustandes. Farbbezeichnungen waren in diesem System als »Körper-« und nicht »Hautfarben« gemeint. Die Vorstellung von Haut als einer Oberfläche über dem Fleisch entwickelte sich erst langsam.

93) Vgl. Mineke Bosch und Hanna Hacker: Editorial, in: Bosch/Hacker 2005 (wie Anm. 62), S. 8; Eske Wollrad: Forum »Weißsein und Gender« – Risiken kritischer Forschung zu Weißsein im deutschsprachigen Raum, in: Ebd., S. 145, Anm. 1; Tißberger u. a. 2006 (wie Anm. 62), S. 12; Jana Husmann-Kastein: Schwarz-Weiß. Farb- und Geschlechtssymbolik in den Anfängen der Rassenkonstruktionen, in: Ebd., S. 44, Anm. 6; Isabell Lorey: Der weiße Körper als feministischer Fetisch. Konsequenzen aus der Ausblendung des deutschen Kolonialismus, in: Ebd., S. 61, Anm. 1.

94) Vgl. Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt: Konzeptionelle Überlegungen, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 48), S. 13; Susan Arndt: Myths and Masks of »Travelling«. Colonial Migration and Slavery in Shakespeare's *Othello, The Sonnets and The Tempest*, in: Lars Eckstein (Hg.): Proceedings of the Conference of the German Association of University Teachers of English, Nr. 30, Trier 2009, S. 213, Anm. 1; Belinda Kazeem, Nicola Lauré al-Samarai und Peggy Piesche: Museum. Raum. Geschichte. Neue Orte politischer Tektonik. Ein virtueller Gedankenaustausch, in: Greve 2011a (wie Anm. 10), S. 85-95.

Schwarz (Großschreibung als Adjektiv):	Selbstbezeichnung mit Widerstandspotenzial. Analysebegriff, der alle People of Color umfasst, die von der *weißen* Mehrheitsgesellschaft als »anders« markiert werden. Schwarz wird verwendet, wenn 1.) eine rassifizierte soziale Position bei konkreten historischen oder zeitgenössischen Personen gemeint ist (»Schwarzer Mensch«); auch wenn es um eine Zeit geht, in der noch keine rassifizierten Kategorien existierten sowie 2.) die Idee bzw. Vorstellung gemeint ist, die hinter einer künstlerischen Repräsentation steht (»Darstellung eines Schwarzen Menschen«).
***weiß* (kursiv):**	Analysebegriff zur Bezeichnung der sozial unmarkierten Norm, die in der europäischen Malerei diskursiv erzeugt wird, indem sie mit hellen Farbtönen für Haut assoziiert und zugleich durch sie transportiert und zementiert wird. Gemeint ist weder eine (äußere) Hautpigmentierung noch (innere) *Complexio*, sondern das Symbol einer ideologischen Konstruktion mittels interpretierter und praktizierter Sichtbarkeit, also ein Gewordensein. Er wird verwendet, wenn 1.) eine rassifizierte soziale Position bei konkreten historischen oder zeitgenössischen Personen (»*weißer* Mensch«) gemeint ist; auch wenn es um eine Zeit geht, in der noch keine rassifizierten Kategorien existierten sowie 2.) die Idee bzw. Vorstellung gemeint ist, die hinter einer künstlerischen Repräsentation steht (»Darstellung eines *weißen* Menschen«).
Schwarzsein und Weißsein:	Konzepte zur Benennung rassifizierter Positionen. Nomen zu Schwarz und *weiß*.
Schwarz-Sein und Weiß-Sein:	Konzepte zur Benennung sozialer Positionen vor der Konstruktion von »Rasse«. Sie finden Verwendung, wenn es um noch nicht rassifizierte Farbbezeichnungen geht, die »schwarze und weiße Haut« mit der christlichen Farbsymbolik verknüpfen. Synonyme zu »symbolischer Schwärze« und »symbolischem Weiß«.
schwarz und weiß (Kleinschreibung als Adjektiv):	Farbbezeichnungen zur Beschreibung der Farbtöne schwarz und weiß im Kunstwerk ohne Verknüpfungen zu Rassifizierung.
dunkle bzw. helle Körperfarbe:	Im Gegensatz zu »dunkelhäutig« bzw. »hellhäutig« sind hiermit keine Gruppenmerkmale im Sinne von »Rasse« gemeint, sondern die materialisierte Ebene – die Beschaffenheit einer Figur – im Kunstwerk (Leinwand oder Werkoberfläche). Diese besteht entweder in einer vorwiegend mit Brauntönen ausgeführten Hautdarstellung (»dunkel ausgeführte Körperfarbe«) oder in einer mit verschiedenen Farbtönen hergestellten Farbmischung für die Darstellung heller, durchscheinend und lebendig wirkender Haut (»hell ausgeführte Körperfarbe«). Im Sinne des mittelalterlichen *Complexio*-Begriffs ist mit Körperfarbe ein individueller Zustand gemeint. Im Gegensatz zum *Complexio*-Begriff wird mit Körperfarbe hier aber nur die Oberfläche – im Sinne von Haut – und nicht ein Körperzustand in Verbindung mit der Temperamentenlehre bezeichnet

Copyrighted material

II. Zur Theorie

Kritische Weißseinsforschung ist eine deutschsprachige Weiterentwicklung der *Whiteness Studies*, die wiederum aus den *Postcolonial Studies* hervorgingen. Der Sammelband *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, von Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt herausgegeben, legte den Ansatz im Jahr 2005 erstmals ausführlich dar.[95] Er enthält 43 Beiträge von Schwarzen und *weißen* Autor_innen aus 15 Disziplinen. Die europäische Kunstgeschichte ist nicht repräsentiert. Die methodischen und theoretischen Überlegungen der anderen Disziplinen nehme ich daher als Ausgangspunkt meiner Analyse. Im Folgenden soll 1.) die Genese dieses Forschungsansatzes chronologisch nachvollzogen werden (siehe Abschnitt: »Von *Whiteness Studies* zu Kritischer Weißseinsforschung«, S. 41). Ein starker Einfluss angloamerikanischer Diskussionen ist offensichtlich, europäische Wurzeln und spezifisch europäische Debatten des Themas dagegen weniger bekannt. Sie herauszustellen ist somit ein zentrales Anliegen dieses ersten Kapitels. Darüber hinaus soll 2.) gezeigt werden, wie mit der Kritischen Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte gearbeitet werden kann (siehe Abschnitt: »Kritische Weißseinsforschung und Bildwissenschaft«, S. 55).

95) Vgl. Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, Münster 2005.

17390 667

Von *Whiteness Studies* zu Kritischer Weißseinsforschung

»Erreur ou mauvaise foi: rien de plus conséquent, chez nous, qu'un humanisme raciste puisque l'Européen n'a pu se faire homme qu'en fabriquant des esclaves et des monstres.«[96]

Die *Postcolonial Studies* gehen zurück auf Artikulationen von Literaturwissenschaftler_innen aus Ländern, die einst von Europäer_innen kolonisiert wurden. Sie teilen biografische Erfahrungen von Emigration und stellen seit den 1970er Jahren die kolonialen Repräsentationssysteme in Frage, decken die bis dahin überhörten subalternen Stimmen darin auf und schreiben sie in den dominanten Diskurs ein.[97] Prominenteste Vertreter_innen sind Edward W. Said, Gayatri C. Spivak und Homi K. Bhabha.[98] Das facettenreiche Konglomerat von Fragestellungen der *Postcolonial Studies* ist ein politisches Projekt zur Emanzipation nichteuropäischer Kulturen bzw. zur Herausstellung ihres Anteils an der europäischen Geschichte.[99] Die Feststellung, dass Kolonialismus und Versklavung die ökonomische Grundlage schufen, auf der die Europäer_innen ihre kulturelle Identität aufbauten, zeigt, dass kaum von Europa und einer vom Kolonialismus betroffenen nichteuropäischen Welt

96) Jean-Paul Sartre: Préface, in: Frantz Fanon: Les damnés de la terre, Paris 1961, S. 23.

97) Vgl. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths und Helen Tiffin: The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures, New York 1995 (Erstserscheinung 1989). – Bemerkenswert ist, dass in dieser Zeit der Individualisierung subalterner Stimmen die Diskurstheorie den Autor für tot erklärt. Vgl. Roland Barthes: Der Tod des Autors (1967), in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 185-193; Michel Foucault: Was ist ein Autor? (1969), in: Ebd., S. 198-229. – Hat sich so für die kritischen *weißen* Analytiker_innen von Machtverhältnissen unbewusst ein eleganter Weg ergeben, die Diskussion des eigenen Anteils an der Fortschreibung dieser Machtverhältnisse zu vermeiden? Auf dem Gebiet der europäischen Kunstgeschichte ist ab den 1970er Jahren zu beobachten, dass die bis dahin geltende Dichotomie europäischer Künstlerindividuen einerseits und nichteuropäischer anonymer Kunstprodukte andererseits insofern beginnt sich aufzulösen, als dass verstärkt einzelne nichteuropäische Gegenwartskünstler_innen rezipiert werden und zeitgleich die Produktion von Kunst durch europäische Künstlerkollektive als besonders fortschrittlich und gesellschaftskritisch gilt. Die Analyse dessen mit dem Instrumentarium der Kritischen Weißseinsforschung wäre sicherlich interessant, fordert sie doch eine »Wiederbelebung des Autors«, um deutlich zu machen, aus welcher konkreten Gesellschaftsposition heraus gesprochen wird. Zur Diskussion des »Tod des Autors« hinsichtlich der Kategorie Klasse vgl. Keith Moxey: After the Death of the »Death of the Author«, in: Ders.: The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History, Ithaca/London 2001, S. 125-142.

98) Vgl. hierzu insbesondere Edward W. Said: Orientalism, London 1978; Gayatri C. Spivak: Can the Subaltern Speak? (1988), in: Ashcroft u. a. 1995 (wie Anm. 97), S. 24-28; Homi K. Bhabha: The Location of Culture, London 1994.

99) Vgl. einführend María do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan: Postkoloniale Theorien. Eine kritische Einführung, Bielefeld 2005; Cecile Sandten: »How to talk ›postcolonial‹«: Eine kritische Bestandsaufnahme der Leitbegriffe aus dem Feld der postkolonialen Theoriebildung, in: Gisela Febel (Hg.): Zwischen Kontakt und Konflikt. Perspektiven der Postkolonialismus-Forschung, Trier 2006, S. 19-37.

als binärer Opposition gesprochen werden kann.[100] Dipesh Chakrabarty betont mit seinem Projekt *Europa provinzialisieren*, dass die Geschichte der europäischen Renaissance und Aufklärung nicht unabhängig von der europäischen Expansion und Kolonisierung anderer Lebenswelten zu betrachten ist und dieses geistige Europa auch nach der Entkolonisierung weltweit von Bedeutung ist:

> »Das Europa, welches uns das politische Vokabular zur Kritik von Ungleichheit, Unterdrückung und Ungerechtigkeit geliefert und den Wert der Menschenrechte schätzen gelehrt hat, lebt für viele fort. Sein Vokabular ist zu einem allgemeinen geworden. Und in diesem Sinne ist Europa auch ein Bestandteil von jedermanns Erbe.«[101]

Viktoria Schmidt-Linsenhoff ist die prominenteste deutschsprachige Vertreterin eines postkolonialen Ansatzes in der europäischen Kunstgeschichte. Sie untersucht vor allem die Konstruktion nichteuropäischer Alterität in der europäischen Kunst zur Konstituierung des europäischen Subjekts. Im Anschluss an Bhabhas Überlegungen zu Hybridität und Mimikry analysiert sie Transkulturalität multiperspektivisch in einem *Inbetween* jenseits der Dichotomien durch die Verschränkung der Kategorien Interkulturalität und Geschlechterdifferenz.[102] Mit dem Konzept einer *Ästhetik der Differenz* werden Bilder und Bildfolgen, Blickregime, Kunst- und Subjektbegriffe untersucht, »die eine ästhetische Erfahrung von Differenz ermöglichen, die weniger gewaltträchtig ist als die, die wir kennen«[103]. Schmidt-Linsenhoff räumt im Zusammenhang mit dieser Darlegung ein, dass eine derartige Konzentration auf positive Ausnahmen vorschnell erscheinen mag angesichts der Tatsache, dass »der Beitrag von Kunst und visueller Kultur zur Legitimation der europäischen Expansion und Dominanz seit der Frühen Neuzeit im Fach Kunstgeschichte noch keineswegs generell anerkannt ist«[104]. Entsprechend ist mein Erkenntnisinteresse anders ausgerichtet, geht es

100) Vgl. Jan Nederveen Pieterse: Unpacking the West. How European is Europe? In: Ali Rattansi (Hg.): Racism, Modernity and Identity, Cambridge 1994, S. 129-130.

101) Dipesh Chakrabarty: Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung, Frankfurt am Main 2010 (Erstscheinung auf Englisch 2000), S. 14 .

102) Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte, in: Irene Below und Beatrice von Bismarck (Hg.): Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanz in Kunst und Kunstgeschichte, Marburg 2005, S. 23.

103) Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert, Bd. 1, Marburg 2010, S. 7.

104) Ebd.

mir doch darum, Rassifizierungsprozesse in der europäischen Kunst ins Blickfeld zu rücken. Dies wäre aber ohne die Vorleistungen von Schmidt-Linsenhoff und der Trierer Schule nicht denkbar. Sie stellten die Produktivität postkolonialer Theorien unter Beweis und erinnern damit an die Ausgangssituation des Faches:

> »Die Disziplin wurde auf dem Höhepunkt von Kolonialismus und Imperialismus Ende des 19. Jahrhunderts institutionalisiert und ist durch ihren Gründungszusammenhang wissenschafts- und mentalitätsgeschichtlich in einer rassistischen Kolonialkultur verankert.«[105]

Die Erforschung der Kategorie Rasse durchläuft ähnliche Stationen wie diejenige der Kategorie Geschlecht.[106] Die Kategorien Rasse und Klasse sind verschränkt, weil der europäische Kolonialismus die globale Expansion des Kapitalismus ermöglichte und Rassismus die Ausbeutung kolonisierter Arbeitskräfte erleichterte.[107] Die feministische Kunstgeschichte entstand als kritische Intervention in den dominanten (männlichen) Diskurs. Zunächst erfolgte eine Bestandsaufnahme vergessener und vom Kanon marginalisierter Künstlerinnen. Entsprechend entstanden die *Black Studies*, die aus der *Négritude*-Bewegung als Protest gegen die französische Kolonialpolitik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hervorgingen und eine eigenständige Kulturtradition Schwarzer Menschen betonten.[108] Die feministische Forschung suchte in einem zweiten Schritt nach spezifisch Weiblichem in der Kunst von Frauen und fragte nach institutionellen Zwängen und Mechanismen des Ausschlusses von Künstlerinnen. Entsprechend wird nichteuropäischen Künstler_innen zunehmend ein Platz im internationalen (*weißen*)

105) Ebd., S. 35.

106) Zur Differenz von »Rasse« als fiktiver biologischer und Rasse (ohne Anführungszeichen) als sozialer Kategorie vgl. den Abschnitt »Rasse« (S. 31). – Zur Geschichte des feministischen Ansatzes in der europäischen Kunstgeschichte vgl. einführend Barbara Paul: Kunstgeschichte, Feminismus und Gender Studies, in: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 2003, S. 297-328; Hildegard Frübis: 1968 und die Folgen. Die Kunstgeschichte und die Frage der Geschlechter, in: Martin Papenbrock und Norbert Schneider (Hg.): Kunstgeschichte nach 1968, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd. 12, Göttingen 2010, S. 87-98.

107) Zur Verquickung von Rasse und Klasse sowie dem Verhältnis von Geschlecht, Sexualität und »Rasse« vgl. María do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan: Rassismus im Prozess der Dekolonisation – Postkoloniale Theorie als kritische Intervention, in: AntiDiskriminierungsBüro Köln und cyberNomads (Hg.): TheBlackBook. Deutschlands Häutungen, Frankfurt am Main 2004, S. 64-81.

108) Als Schlüsselwerk gilt Frantz Fanon: Peau noire, masques blancs, Paris 1952. – Der Begriff Négritude wurde von Aimé Césaire in den 1930er Jahren geprägt, als politischer Begriff für die Schwarze Selbstbestimmung und Besinnung auf eine eigenständige Kulturtradition.

Ausstellungswesen eingeräumt, wie beispielsweise bei der Documenta XI (2002) in Kassel, die aus fünf Plattformen als einer Serie von Veranstaltungen auf verschiedenen Kontinenten bestand. Die Ausstellung war nur ein kleiner Teil dieses Diskussionsprozesses. Sie wurde von dem in Nigeria geborenen und in den USA lebenden Kunsthistoriker Okwui Enwezor kuratiert.[109] Schwarze Autor_innen haben herausgestellt, dass diese Beachtung nichteuropäischer Kunst durch das *weiße* Kunstsystem zumeist mit der Gleichsetzung der Kunstproduzent_innen mit ihren Werken einhergeht und vor allem dann erfolgt, wenn die eigene Marginalisierung der Künstler_innen das zentrale Thema der Werke ist und so als Legitimation von Differenz zum *weißen* System fungieren kann.[110]

Nach der Bestandsaufnahme und Analyse von Weiblichkeiten nahm die feministische Kunstgeschichte in einer dritten Analysephase auch die Konstruktion von Männlichkeiten in den Blick. Analog dazu fragen die *Whiteness Studies* nach der Konstruktion von *whiteness* in der dominanten Kunst. *Weiß* und Schwarz werden dabei nicht als »Hautfarben« definiert, sondern als rassifizierte Positionen, die in einem sozialen Gegensatz zueinander stehen.[111] Strukturell wird *weiß* dabei Macht, Unterdrückung, Reichtum, Definitionsmacht zugeordnet, Schwarz dagegen Ohnmacht, Unterlegenheit, Armut, Sprachlosigkeit. Der Rassismus *weißer* Mehrheits-

109) Vgl. Okwui Enwezor (Hg.): Demokratie als unvollendeter Prozess, Ostfildern-Ruit 2002 – Der Band enthält alle Beiträge der Documenta 11 – Plattform 1, eine Reihe von Konferenzen und Vorträgen in Wien, Akademie der Bildenden Künste, 15.03.-20.04.2001, und in Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 09.-30.10.2001; Okwui Enwezor (Hg.): Experimente mit der Wahrheit. Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung, Ostfildern-Ruit 2002 – Der Band enthält alle Beiträge der Documenta 11 – Plattform 2, in Neu-Dehli im India Habitat Centre, 08.-12.05.2001; Okwui Enwezor (Hg.): Créolité and Creolization, Ostfildern-Ruit 2003 – Der Band enthält alle Beiträge der Documenta 11 – Plattform 3, aus einem Workshop in St. Lucia, West Indies, Hyatt Regency St. Lucia, 13.-15.01.2002; Okwui Enwezor (Hg.): Under Siege. Four African Cities. Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos, Ostfildern-Ruit 2002 – Der Band enthält alle Beiträge der Documenta 11 – Plattform 4, einer Konferenz in Lagos, Goethe-Institut Inter Nationes, 16.-29.03.2002; Okwui Enwezor (Hg.): Documenta 11: The Short Guide, Ostfildern-Ruit 2002 – Der Band enthält die Beiträge der Documenta 11 – Plattform 5, der Ausstellung in Kassel.

110) Vgl. Kobena Mercer: Black Art and the Burden of Representation, in: Third Text, Nr. 10 (1990), S. 61-78; Hito Steyerl: Was ist K]uns[t? Eine Untersuchung über den Zusammenhang von Kultur, Produktion und Rassismus, in: Cathy S. Gelbin, Kader Konuk und Peggy Piesche (Hg.): AufBrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland, Königstein im Taunus 1999, S. 155-171. – Zur Marginalisierung Schwarzer Menschen in einzelnen Berufen vgl. Regina M. Banda Stein: Schwarze deutsche Frauen im Kontext kolonialer Pflegetraditionen oder von der Alltäglichkeit der Vergangenheit, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 95), S. 189-202; Nisma Cherrat: Mätresse – Wahnsinnige – Hure: Schwarze SchauspielerInnen am deutschsprachigen Theater, in: Ebd., S. 206-220.

111) Zu der angloamerikanischen Debatte vgl. Robert J. C. Young: White Mythologies. Writing History and the West, London 1990; Theodore W. Allen: The Invention of the White Race, London 1994, Bd. 1 und 2; Mike Hill (Hg.): Whiteness. A Critical Reader, London 1997; Ruth Frankenberg (Hg.): Displacing Whiteness. Essays in Social and Cultural Criticism, Durham 1997; Birgit Brander Rasmussen, Eric Klinenger, Irene J. Nexica und Matt Wray (Hg.): The Making and Unmaking of Whiteness, Durham 2000; Alastair Bonnett: White Identities. Historical and International Perspectives, London 2000; Vron Ware und Les Back (Hg.): Out of Whiteness. Color, Politics, and Culture, Chicago 2002.

gesellschaften gegenüber Schwarzen Personen der afrikanischen Diaspora stellt in diesem System ein extremes Paradigma dar, dessen Mechanismen aber ebenso in Bezug auf andere Gruppen auszumachen sind.[112] Rassismus meint das Konglomerat von Ängsten, Fantasien, Handlungen und Strategien aus einer hegemonialen Position heraus, das Schwarze diskursiv und strukturell als anders definiert und einem breiten Spektrum von Gewalt aussetzt.[113] Die Polarisierung von Schwarzsein/Weißsein ist zur Analyse rassifizierter Machtdifferenz in *weiß* dominierten Gesellschaften sinnvoll, hat aber keinen universellen Erklärungsanspruch. *Weiße* Deutsche differenzieren Schwarze Menschen häufig nach verschiedenen Hautschattierungen, womit letztendlich alle Abweichungen von der nicht benannten Norm des Weißseins als nicht-*weiß* markiert werden. Vermeintlich positive Äußerungen, dass jemand ja gar nicht so dunkel sei, zeigen gerade, dass »dunkle Haut« negativ bewertet wird.[114] Die Erfahrung, von der *weißen* Mehrheitsgesellschaft als »anders« wahrgenommen zu werden, teilen Schwarze Deutsche mit vielen Migrant_innen. Allerdings steht vielen von ihnen keine andere als die deutsche Sozialisation und die damit verbundene Identität zur Verfügung.[115] Die Erforschung von *whiteness* ist daher eine alltägliche Überlebensstrategie, aus welcher der akademische Diskurs hervorging. Über politische Richtungen, Klassen- und Geschlechterunterschiede hinweg verbindet Schwarze Menschen die Möglichkeit, »vom Weißsein terrorisiert zu werden«[116]. *Critical Whiteness Studies* untersuchen »Weiß« als Schlüsselkategorie des Rassismus. Die Essays der Literaturnobelpreisträgerin Toni Morrison in *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination* (1992) sind zentrale Referenztexte. Morrisons Diagnose, warum das Thema bisher kaum *weiße* Beachtung fand, bezieht sich auf die US-amerikanische Gesellschaft, betrifft aber gleichermaßen das Deutschland der Nachkriegszeit und der Gegenwart:

112) Vgl. Chakrabarty 2010 (wie Anm. 101), S. 156.

113) Susan Arndt: Rassismus, in: Susan Arndt und Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk, Münster 2011, S. 37-43.

114) Vgl. beispielsweise Ellen Wiedenroth: Was macht mich so anders in den Augen der anderen? In: Katharina Oguntoye, May Opitz und Dagmar Schulz (Hg.): Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte, Frankfurt am Main 1991 (Ersterscheinung 1986), S. 164-166.

115) Zum alltäglichen Rassismus in Deutschland vgl. Grada Kilomba: Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism, Münster 2008; Noah Sow: Deutschland Schwarz Weiss. Der alltägliche Rassismus, München 2008. – Zur Problematik des *Passing*, also dem Phänomen, dass einige Schwarze Menschen von der Mehrheitsgesellschaft als *weiß* wahrgenommen werden vgl. Aischa Ahmed: »Na ja, irgendwie hat man das ja gesehen«. *Passing* in Deutschland – Überlegungen zu Repräsentation und Differenz, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 95), S. 270-282.

116) bell hooks: Black Looks. Popkultur – Medien – Rassismus, Berlin 1994 (Ersterscheinung auf Englisch 1992), S. 217.

»Einer der Gründe für die Dürftigkeit kritischen Materials zu diesem weiten und fesselnden Thema besteht wahrscheinlich darin, daß in Rassenangelegenheiten von jeher Schweigen und Ausweichmanöver den literarischen Diskurs bestimmten. Die Ausweichmanöver förderten eine weitere, eine Ersatzsprache, in der Probleme verschlüsselt werden, um so die offene Debatte zu verhindern. Erschwert wird die Situation durch die Erregung, die in den Rassendiskurs einbricht. Was sie noch schwieriger macht, ist der Umstand, daß die Angewohnheit, die Rasse zu ignorieren, als taktvolle, sogar großmütige liberale Geste verstanden wird. Sie zur Kenntnis zu nehmen bedeutet, einen bereits diskreditierten Unterschied anzuerkennen. Durch Schweigen ihre Unsichtbarkeit zu erzwingen bedeutet, dem schwarzen Körper eine schattenlose Teilhaberschaft an dem dominierenden kulturellen Körper zuzugestehen. Dieser Logik zufolge spricht jedes wohlerzogene Gespür gegen das Zur-Kenntnis-Nehmen und verhindert so einen erwachsenen Diskurs. [...] Diese Gepflogenheiten sind indessen delikate Angelegenheiten, über die man einen Moment lang nachdenken sollte, bevor man sie fallenläßt.«[117]

Kritisierte Schmidt-Linsenhoff 2002 zu Recht, dass die deutsche Kunstgeschichte den *postcolonial turn* ausgelassen habe,[118] so finden inzwischen die daraus hervorgegangenen *Whiteness Studies* Eingang in den akademischen Diskurs. Unter dem Titel *Weiße Blicke* publizierten Schmidt-Linsenhoff, ihre Schüler_innen und Kolleg_innen 2004 mehrere Aufsätze. Einleitend legt Schmidt-Linsenhoff Herkunft und Gebrauch der »Wissenschaftsmetapher *Whiteness*« dar, die in einer Zeit, in der das erfolgreichste differenztheoretische Paradigma das der Hybridität sei, mit dem die diasporischen Räume und Übergänge zwischen Kulturen und Geschlechtern ins Blickfeld gerieten, rückständig oder reißerisch erscheinen möge:

117) Toni Morrison: Im Dunklen Spielen. Weiße Kultur und Literarische Imagination, Hamburg 1994 (Ersterscheinung auf Englisch 1992), S. 30-31. – Zur spezifisch deutschen *weißen* Rezeption Morrisons, bei der keine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Konzept *Critical Whiteness Studies* erfolgt, sondern die Schwarze Autorin als »Agentin in eigener Sache« dargestellt wird vgl. Julia Roth: »Stumm, bedeutungslos, gefrorenes Weiss«. Der Umgang mit Toni Morrisons Essays im *weißen* deutschen Kontext, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 95), S. 491-505.

118) Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): Postkolonialismus, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica Gesellschaft, Bd. 4, Osnabrück 2002, S. 7-16.

> »Mit dem Terminus ›Weiß‹ unterstellt der Titel dieses Buchs den heterogenen Blicken europäischer KünstlerInnen und AutorInnen auf nichteuropäische Kulturen eine Homogenität, die sie – über alle Unterschiede hinweg – durch die gemeinsame Opposition zu ›Schwarz‹ und ›Farbig‹ definiert.«[119]

Durchgängig wird in dem Band mit der englischen Terminologie und Theorie operiert. Auf die zeitgleich in Deutschland geführte Debatte des Themas wird kein Bezug genommen.[120] In den *Grundzügen der Kunstwissenschaft* (2007) von Jutta Held und Norbert Schneider werden die *Whiteness Studies* in folgendem Kontext erwähnt:

> »*Postcolonial Studies* sind den *Afro-american Studies* (früher, politisch radikaler, als *Black Studies* bezeichnet) und neuerdings den *whiteness studies* durch das gemeinsame Problemfeld der Ethnizität konzeptionell eng verbunden.«[121]

Drei Jahre später diagnostizierte Schmidt-Linsenhoff einen Wechsel von den sozial- und ideologiekritischen *Image of-Studies* der 1970er und 1980er Jahre zu den dekonstruktiven *Whiteness Studies* der 1990er Jahre:

> »Die Kritik läuft nicht mehr auf Rehabilitierung der beschädigten Subjektivität der Anderen im Muster der euroamerikanischen hinaus, sondern auf die Einsicht in die Gewaltsamkeit der letzteren und die Analyse der Mechanismen ihrer Herstellung. So begrüßenswert diese selbstreflexive Wende der *whiteness studies* auch ist (nicht *sie*, sondern *wir*, nicht die Körper der Anderen, sondern der Blick der Einen sind das Problem) – so problematisch erscheint mir die sang- und klanglose Verabschiedung der Frage nach Modellen postkolonialer Subjektivität im Gestus der Dekonstruktion.«[122]

119) Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz und Herbert Uerlings (Hg.): Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, Marburg 2004, S. 8.

120) Vgl. beispielsweise Gelbin u. a. 1999 (wie Anm. 110); Susan Arndt (Hg.): AfrikaBilder: Studien zu Rassismus in Deutschland, Münster 2001; Susan Arndt und Antje Hornscheidt (Hg.): Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk, Münster 2004; AntiDiskriminierungsBüro Köln/cyberNomads 2004 (wie Anm. 107).

121) Jutta Held und Norbert Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder, Köln 2007, S. 478.

122) Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Mit Mohrenpage, in: Schmidt-Linsenhoff 2010a (wie Anm. 103), S. 251-252.

Durch diese Einschätzung und die Literaturangaben in den zitierten Publikationen wird deutlich, dass die Weiterentwicklung von den angloamerikanischen *Whiteness Studies* zu der deutschsprachigen Kritischen Weißseinsforschung nicht rezipiert wurde. Interessanterweise erfolgt dies aber in den USA. Die am *Vassar College* Deutsche Geschichte lehrende Maria Höhn schrieb 2008 in dem Vorwort der deutschen Übersetzung ihres Werks *GIs and Fräuleins*:

> »Es ist einer Gruppe junger Wissenschaftler zu verdanken, dass diese ›Sprachlosigkeit‹ in Bezug auf die rassistische Ausgrenzung des ›Anderen‹, die bis vor kurzem noch umfassend war, langsam überwunden wird. Diese Wissenschaftler lehnen die gängige Praxis ab, amerikanische Begriffe wie ›race‹ oder ›racial difference‹ zu benutzen, wenn Themen wie ›Weißsein‹ oder ›Schwarzsein‹ in Deutschland besprochen werden. In ihren Beiträgen zum Thema ›Kritische Weißseinsforschung‹ haben sie neue Kategorien entwickelt, die es nun auch in deutscher Sprache möglich machen, diesen Themenbereich zu diskutieren, ohne Gefahr zu laufen, mit den rassistischen Ideologemen des Nationalsozialismus assoziiert zu werden.«[123]

Die Herausgeberinnen des Bandes *Mythen, Masken und Subjekte* haben sich in den letzten Jahren alle im akademischen Milieu etabliert.[124] Inzwischen sind Lehrveranstaltungen zu *Critical Whiteness Theory* auch an deutschsprachigen Universitäten immer häufiger zu finden. Dass es sich um ein politisches Projekt wie die *Black Studies* handelt, das für die akademische Welt durch die radikale Infragestellung herrschender Normen unbequem ist, Schwarze Lebensrealitäten sichtbar macht und zugleich auch die *weißen* Normsetzer_innen in den Blick nimmt, soll im Folgenden dargelegt werden.

Die Übersetzung von *Critical Whiteness Studies* in Kritische Weißseinsforschung für den Band *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland* war eine programmatische Entscheidung:

123) Maria Höhn: Amis, Cadillacs und »Negerliebchen«. GIs im Nachkriegsdeutschland, Berlin 2008 (Ersterscheinung auf Englisch 1995), S. 11.

124) Zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Arbeit war die Erziehungswissenschaftlerin Maisha Maureen Eggers Professorin für Kindheit und Differenz (*Diversity Studies*) an der Hochschule Magdeburg-Stendal (seit 2008). Susan Arndt wurde 2010 als Professorin für Anglistik an die Universität Bayreuth berufen. Die Schriftstellerin und Psychologin Grada Kilomba lehrte an der Freien Universität Berlin, die Literaturwissenschaftlerin Peggy Piesche am *Hamilton College* in den USA.

> »Der Begriff Weißheit [hervorgehoben im Original, A. G.] steht aufgrund seiner Homophonie zu Weisheit [hervorgehoben im Original, A. G.] außer Frage. Es ist wahr, dass das Suffix ›-sein‹ eine ontologisierende Bedeutungskomponente in sich birgt, was im Übrigen auch für das Suffix ›-ness‹ (von *whiteness*) gilt. Doch insofern ›Weißsein‹ ein Neologismus der Kritischen Weißseinsforschung ist, bietet er das Potenzial, dass er theoretisch und konzeptuell besetzt werden kann und dabei der ontologisierende Bedeutungsinhalt überschrieben werden kann.«[125]

Weißsein als Übersetzung von *whiteness* ist schon seit den 1990er Jahren gängig und wird in der von Hans Jörg Sandkühler herausgegebenen *Enzyklopädie Philosophie* (2010) in dem Eintrag zu »Rassismus« ganz selbstverständlich verwendet.[126] Ziel des Bandes *Mythen, Masken und Subjekte* war es, die Marginalisierung Schwarzer Perspektiven im *weißen* Wissenschaftssystem und Weißsein als Herrschaftssystem sichtbar zu machen. Entsprechend wurden potenzielle Autor_innen aufgefordert, ihre eigene rassifizierte Position im Rahmen der Texte über ihre jeweilige Disziplin mitzureflektieren. Gegen den Entschluss einer Gruppierung der Beiträge nach Schwarzen und *weißen* Autor_innenpositionen wehrten sich einige Autor_innen. Als Konsequenz entstanden drei von *weißen* Herausgeberinnen konzipierte Publikationen zum Thema, die sich gegen die Radikalität des ersten Bandes verwehrten.[127] Allein diese Tatsache verdeutlicht die emotionale Sprengkraft des Themas. Die weitere Verwendung der englischen Begriffe *race* und *whiteness* wird von diesen *weißen* Autorinnen verteidigt:

> »Da *Whiteness* – analog zu Weiblichkeit – die sprachliche und soziale Konstruktion und nicht etwa eine, wie auch im-

125) Susan Arndt: Mythen des *weißen* Subjekts. Verleugnung und Hierarchisierung von Rassismus, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 95), S. 343.

126) Vgl. bell hooks: Weißsein in der schwarzen Vorstellungswelt, in: Dies. 1994 (wie Anm. 116), S. 204-221; Wolf D. Hund: Rassismus, in: Hans Jörg Sandkühler (Hg.): Enzyklopädie Philosophie, Bd. 3, Hamburg 2010, Sp. 2191.

127) Vgl. Mineke Bosch und Hanna Hacker (Hg.): Whiteness, L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft, Jg. 16, H. 2, Köln 2005; Verein für kritische Geschichtsschreibung (Hg.): Die Farbe Weiß, WerkstattGeschichte, Nr. 39 (2005); Martina Tißberger, Gabriele Dietze, Daniela Hrzán und Jana Husmann-Kastein: Weiß - Weißsein - Whiteness. Kritische Studien zu Gender und Rassismus, Frankfurt am Main 2006. - Ich danke Peggy Piesche, Mitherausgeberin von *Mythen, Masken und Subjekte*, für die Gespräche über die Genese des Bandes. Es sei nicht verschwiegen, dass mein Beitrag zu den abgelehnten gehörte. Zu erkennen, dass ich mir meines Anteils an alltäglichem Rassismus nicht bewusst war, war erschütternd und bewog mich dazu, tiefer in das Thema einzudringen und die vorliegende Arbeit zu verfassen.

mer geartete Identität wie etwa ›Frausein‹ meint, sind mögliche Übersetzungen wie ›weiße Identität‹ oder ›Weißsein‹ irreführend.«[128]

Nicola Lauré al-Samarai wies darauf hin, dass die Wahl englischer Begrifflichkeiten eine Distanz zum Forschungsgegenstand Deutschland herstellt.[129] Der deutsche Begriff »Rasse« sei eben nicht ein spezifisch nationalsozialistisches Konzept. Die Konstruktion dieser Kategorie seit dem 17. Jahrhundert sowie die mit dem englischen Begriff ebenfalls verbundene rassistische Gewaltherrschaft dürfe nicht aus dem Blick geraten. Dieser Position schließe ich mich an.

Der oben beschriebene Ansatz Schmidt-Linsenhoffs kann m. E. dem Konzept des Kritischen Okzidentalismus[130] zugerechnet werden, geht es ihr doch ebenso wie in dem älteren Konzept der Dominanzkultur[131] um die Suche nach einer Alternative gegenüber der als Polarisierung empfundenen Differenzierung zwischen *weiß* und Schwarz. Vertreterinnen der Kritischen Weißseinsforschung sehen in diesen Konzepten dagegen die Möglichkeit eines scheinbaren Rückzugs der forschenden Subjekte aus ihrem Gegenstand, wodurch die Illusion von Neutralität entsteht, die zentraler Bestandteil des Weißsein-Konzepts ist und somit ungebrochen fortgeschrieben wird. Susan Arndt spricht in diesem Zusammenhang von einem anstehenden *racial turn*: einem Paradigmenwechsel von »Rasse« (als biologischer Kategorie) zu Rasse (als sozialer Kategorie), der Hinwendung zur Analyse von Weißsein als Subjekt von Rassifizierungsprozessen.[132]

128) Martina Tißberger: Die Psyche der Macht, der Rassismus der Psychologie und die Psychologie des Rassismus, in: Tißberger u. a. 2006 (wie Anm. 127), S. 13.

129) Vgl. Nicola Lauré al-Samarai: Inspirited Topography. Über/Lebensräume, Heim-Suchungen und die Verortung der Erfahrung in Schwarzen deutschen Kultur- und Wissenstraditionen, in: Eggers 2005 u. a. (wie Anm. 95), S. 118-134.

130) Den von Edward W. Said geprägten Begriff *Orientalism* (1978) als stereotype Konstruktion des Orients durch einen westlichen Diskurs invertierte Xiaomei Chen in *Occidentalism. A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China* (1995) zur Bezeichnung des östlichen Bildes vom Westen. Alastair Bonnett führte in *The Idea of the West. Culture, Politics and History* (2004) diese Überlegungen weiter und hob die Interdependenz zwischen orientalischen und okzidentalischen Denktraditionen bezüglich des Widerstandes bzw. der Darstellung des Widerstandes gegen westliche Hegemonieansprüche hervor. Das Konzept des Kritischen Okzidentalismus wurde in Deutschland erstmals auf der Konferenz *De/Konstruktionen von Okzidentalismus. Eine geschlechterkritische Intervention in die Herstellung des Eigenen am Anderen*, vom Graduiertenkolleg *Geschlecht als Wissenskategorie* an der Humboldt-Universität zu Berlin vom 21.-23.6.2007 ausgerichtet, ausführlich diskutiert. Vgl. URL: http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/termine/id=5924 (29.4.2011). – Zum aktuellen Stand der Theoriedebatte vgl. Gabriele Dietze (Hg.): Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht, Bielefeld 2009.

131) Vgl. hierzu Birgit Rommelspacher: Dominanzkultur. Texte zu Fremdheit und Macht, Berlin 1995.

132) Vgl. Susan Arndt: »The Racial Turn«. Kolonialismus, Weiße Mythen und Critical Whiteness Studies, in: Marianne Bechhaus-Gerst, Sunna Gieseke und Reinhard Klein-Arendt (Hg.): Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen All-

Die Wahl zwischen den Begriffen *Whiteness*, Weiß-Sein, Weißsein legt die individuelle Positionierung im Diskussionsfeld offen und wird in den entsprechenden Texten jeweils einleitend geklärt. In dieser Arbeit wird mit der derzeitig radikalsten Variante (Weißsein) im oben zitierten Sinne der Kritischen Weißseinsforschung operiert. In der ontologischen Komponente des Neologismus sehe ich gerade die Möglichkeit, vor Augen zu führen, dass Weißsein unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen eine privilegierte Position ist, aus der sich kein kritischer *weißer* Geist befreien kann.

Die Akzeptanz von biologischen »Rassen« als *weißem* Mythos führt unter *weißen* Personen häufig zu der Annahme, die Thematisierung einer sozialen Differenz zwischen *weißen* und Schwarzen Menschen führe zur Verschärfung der Konflikte.[133] Dies auszuhalten ist eine typische Herausforderung für *weiße* Personen, die auf dem Feld der Kritischen Weißseinsforschung arbeiten.[134] Es fällt *weißen* Personen schwer, über Weißsein zu reden, weil ihre Beziehung zu Schwarzen Menschen historisch durch Macht gekennzeichnet ist. Sie haben keine Motivation, ihre Dominanz in der Gesellschaft zu reflektieren und zu realisieren, dass sie strukturelle Macht besitzen.[135] Hinweise auf den moralischen Druck durch die Notwendigkeit politischer Korrektheit sowie Ironisierungen der Debatte spiegeln den Kampf um die Erhaltung der Definitionsmacht.[136] *Weiße* Personen beschreiben sich über Beruf, Alter, Geschlecht, Religion, nicht aber in Bezug auf ihr Weißsein. Wenn sie betonen, das habe doch keinen Einfluss auf ihre Person, dann suggerieren sie Neutralität und setzen zugleich Weißsein als universelle, neutrale Norm, während »Rasse« als nur Schwarze Menschen betreffendes Problem definiert wird. Durch eine Negierung des Unterschieds, aus Unwissen oder in wohlmeinender Absicht, werden einerseits die eigenen strukturellen Privilegierungen und andererseits die alltäglichen Ausgrenzungs- und Diskriminierungserfahrungen von Schwarzen Menschen geleugnet:

tagskultur, Frankfurt am Main 2007, S. 11-26.

133) Vgl. Arnold Farr: Wie Weißsein sichtbar wird. Aufklärungsrassismus und Struktur eines rassifizierten Bewusstseins, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 95), S. 40.

134) Vgl. Ursula Wachendorfer: *Weiße* halten *weiße* Räume *weiß*, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 95), S. 538.

135) Vgl. Ursula Wachendorfer: Weiß-Sein in Deutschland. Zur Unsichtbarkeit einer herrschenden Norm, in: Arndt 2001 (wie Anm. 120), S. 95.

136) »Die Debatte wäre sicherlich nicht so emotional besetzt, wenn in ihr nicht auch implizit die Position von Weißen verhandelt würde, eine Position, die im kolonialen Entstehungskontext mit Macht, Unterdrückung und Diskriminierung verknüpft ist.« Wachendorfer 2001 (wie Anm. 135), S. 96. – Zur Funktion von Ironie als Brücke, um Anschluss an rassifizierte Diskurse zu finden vgl. Maureen Maisha Eggers: Rassifizierte Machtdifferenz als Deutungsperspektive in der Kritischen Weißseinsforschung in Deutschland, in: Dies. u. a. 2005 (wie Anm. 95), S. 66.

> »Es wird negiert, dass durch die Jahrhunderte lange Unterteilung von Menschen in ›Rassen‹ und den darauf basierenden Rassismus Weiße und Schwarze Denk- und Verhaltensmuster, soziale und kulturelle Erfahrungen sowie darauf aufbauende soziopolitische Identitäten gewachsen sind, die sich auch unabhängig von Selbst- und Fremdwahrnehmungen gesellschaftspolitisch realisieren und bestimmend auf gesellschaftliche und kulturelle Prozesse auswirken.«[137]

Obwohl Farbe einer ihrer zentralen Analysegegenstände ist, ist auch die europäische Kunstgeschichte bei der Wahrnehmung von Körperfarben häufig »farbenblind«. Obwohl Kleidung, Accessoires und Umgebung in einem Gemälde zumeist minutiös beschrieben werden, wird helle Körperfarbe höchstens dann benannt, wenn sie durch dunkel ausgeführte Figuren in einem Gemälde kontrastiert wird.[138] Die schon bei einem kurzen Blick erfolgende Grenzziehung zwischen dem *weißen* »Wir« und den Schwarzen »Anderen« funktioniert nur aufgrund der kolonialen und damit rassistischen Geschichte so schnell.[139] Warum stößt die Forderung an *weiße* Wissenschaftler_innen, diskriminierende Begriffe wie M[...], »Farbiger« oder »Schwarzafrikaner« aus ihrem Sprachgebrauch zu eliminieren und stattdessen die in Widerstandskontexten entwickelte Selbstbezeichnung Schwarz – oder andere Selbstbezeichnungen – zu erlernen, auf eine spontane Ablehnung? Meistens ist der rassistische Gehalt der alten Begriffe den Sprechenden gar nicht in vollem Umfang bewusst. Warum erfolgt also nicht eine neugierige Rückfrage? Die Forderung nach einer politisch korrekten Sprache löst bei sich selbst als liberal und demokratisch verstehenden Personen einen kognitiven, emotionalen und moralischen Konflikt aus, wenn sie sich die Diskriminierung Schwarzer bewusst machen und sich selbst auf der Seite der Mächtigen wiederfinden:

> »Die Kategorie Weißsein fordert grundsätzliche Überlegungen danach heraus, wie *weiße* WissenschaftlerInnen an der Produktion und Absicherung *weißer* Dominanz als einem gesellschaftlichen Konsens mitwirken und wie sie als dominante Akteure hierauf zurückgreifen können.«[140]

137) Susan Arndt: Koloniale Mythen und Weiß-Sein. Rassismus in der deutschen Afrikaterminologie, in: AntiDiskriminierungsBüro Köln/cyberNomads 2004 (wie Anm. 107), S. 113.

138) Vgl. den Abschnitt »Bildbeschreibung« (S. 67).

139) Vgl. Castro Varela/Dhawan 2004 (wie Anm. 107), S. 77.

Insofern ist Verunsicherung eine notwendige Phase bei der Reflexion des eigenen Weißseins, um alte Einstellungs-, Gefühls- und Verhaltensmuster aufzubrechen (vgl. S. 93). Wird dieser Weg nicht eingeschlagen, so handelt es sich um »herrschaftliches (Nicht-)Verstehen«[141].

Die eigene *weiße* Machtposition in Frage zu stellen und Schwarze Kritik kontinuierlich auf sich selbst anzuwenden, macht die Radikalität der Kritischen Weißseinsforschung aus.[142] Es geht nicht um die Anzahl von Schwarzen in Deutschland oder die historische Relevanz der Kolonialzeit, sondern um die Normierung von Weißsein insgesamt, die umso radikaler ist, je homogener die Gesellschaft ist. Dabei ist die Annahme der Existenz exklusiver *weißer* Räume bereits eine Fiktion. Auch in Deutschland besteht eine Schwarze Tradition, die permanent marginalisiert wird.[143] Insofern ist die deutschsprachige Kunstgeschichte besonders für eine Analyse mit dem Instrumentarium der Kritischen Weißseinsforschung geeignet, ist doch die Nicht-Benennung von Weißsein in diesem Fach die Regel.

140) Carsten Junker: Weißsein in der akademischen Praxis. Überlegungen zu einer kritischen Analysekategorie in den deutschsprachigen Kulturwissenschaften, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 95), S. 433. – Typisch *weiße* Reaktionen auf das Thema sind Versuche, es durch eigene Ausgrenzungserfahrungen zu neutralisieren. Obwohl man/frau von keiner Zugehörigkeit zu einem *weißen* Kollektiv hören will, da alle gleich sind, wird nur die Schwarze Person mit ihrer Analyse von strukturellem Rassismus nicht verstanden. Damit werden Privilegien verteidigt, die vermeintlich aber nicht bekannt sind. So wird die *weiße* Dominanz in der Situation erhalten. *Weiße* Sozialisation schließt ein, sich als neutral und objektiv zu verstehen. Vgl. Ursula Wachendorfer: Weiß-sein – (k)eine Variable in der Therapie, in: Psychologie und Gesellschaftskritik, Nr. 93 (2000) 1, S. 55-68.

141) Aretha Schwarzbach-Apithy: Interkulturalität und Anti-Rassistische Weis(s)heiten an Berliner Universitäten, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 95), S. 254.

142) »Weißsein ist – ob es mir gefällt oder nicht – keine Aussage über meine körperliche Existenz. Es ist zuallererst eine Aussage über meinen gewählten sozialen und kulturellen Status als Weiße. Dass ich ihn als sozial hergestellt bereits vorfinde, wenn ich auf die Welt komme, ändert daran nichts. Ich wähle, ob ich auf den vorgefundenen Wegen der mich ermächtigenden Selbstentfremdung und der ›Andere‹ im Othering (versuchten) Enteignung gehe, oder ob ich *beginne*, mich aus dem angebotenen und vorgefundenen *weißen* Selbstbetrug heraus zu begeben und zunächst meinen privilegierten, parasitären Status zu begreifen.« Astrid Albrecht-Heide: Weißsein und Erziehungswissenschaft, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 95), S. 444. – »Es ist brutale Normalität, dass ich in Momenten über mein Weißsein gelernt habe, als Schwarze und People of Color, auch durch mein schweigendes Mittragen und aktives Ausüben *weißer* Gewalt, verletzt wurden.« Juliane Strohschein: Als *weiße* Studierende in einer *weißen* Universität. Erste Positionierung, in: Ebd., S. 512.

143) Vgl. Katharina Walgenbach: »Weißsein« und »Deutschsein« – Historische Interdependenzen, in: Ebd., S. 377.

Dresdner Stadtfest
21.-23. August 1998
Dresdner Stadtjubiläum
2006
Stadtsparkasse Dresden

Kritische Weißseinsforschung und Bildwissenschaft

In dem Band *Mythen, Masken und Subjekte* sind die Disziplinen Afrikanistik, Anglistik, Erziehungswissenschaft, Germanistik, Geschichtswissenschaft, Literaturwissenschaft, Philosophie, Politikwissenschaft, Psychologie, Soziologie und Theologie vertreten. Gearbeitet wird immer wieder auch mit schlagkräftigen Beispielen aus der visuellen Kultur.[144] Traditionell rezipiert die europäische Kunstgeschichte Theorieimpulse aus der Literaturwissenschaft zeitlich verzögert.[145] Insofern entspricht die verspätete Rezeption der Kritischen Weißseinsforschung der Fachgeschichte.

Aus kunsthistorischer Perspektive stellen »weiß« und »schwarz« als gängige Bezeichnungen für »Hautfarben« bereits ein Dilemma dar, werden sie doch auf der Leinwand aus einer Vielfalt von Farbpigmenten hergestellt. Ihre Definition als soziale Kategorien setzt die Erkenntnis voraus, dass Schwarzsein auf der Leinwand zwar insbesondere durch dunkle Körperfarbe, aber auch z. B. durch die Haarstruktur konstruiert wird. Einen Weg aus dieser sprachlichen und gedanklichen Verwirrung zu weisen, ist Ziel dieser Arbeit. Als produktiv hat sich dafür die Verbindung der Kritischen Weißseinsforschung mit der Bildwissenschaft erwiesen. Unter diesem Begriff werden seit den 1990er Jahren bildbezogene Diskussionen und methodische Ansätze aus unterschiedlichen akademischen Disziplinen zusammengefasst.[146] Das Phänomen Bild als

144) Vgl. Kim F. Hall: »An Object in the Midst of Other Objects«. Race, Gender, Material Culture, in: Dies.: Things of Darkness. Economies of Race and Gender in Early Modern England, Ithaca 1995, S. 211-253; Richard Dyer: White, London 1997; Bärbel Tischleder: Body Trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino, Frankfurt 2001; Tyler Stallings (Hg.): Whiteness. A Wayward Construction, Los Angeles 2003.

145) Held/Schneider 2007 (wie Anm. 121), S. 422. – Die heute im Fach zentralen Methoden zur Werkanalyse wie Semiotik, Hermeneutik und Intertextualität stammen ursprünglich alle aus der Literaturwissenschaft.

146) Vgl. einführend Hans Dieter Huber: Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft, Ostfildern-Ruit 2004; Martin Schulz: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft, München 2005; Torsten Hoffmann und Gabriele Rippl (Hg.): Bilder. Ein (neues) Leitmedium? Göttingen 2006; Birgit Mersmann und Martin Schulz (Hg.): Kulturen des Bildes, München 2006; Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bild und Medium. Kunstgeschichte und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft, Köln 2006; Hans Belting (Hg.): Bildfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007; Ingeborg Reichle, Steffen Siegel und Achim Spelten (Hg.): Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft, Berlin 2007; Inge Hinterwaldner, Carsten Juwig,

künstlerisches Werk in Form von Skulptur oder Malerei ist dabei ebenso gemeint wie analoge und digitale Darstellungen in anderen Medien sowie sprachliche und imaginäre Bilder. In Anlehnung an den 1967 von Richard Rorty eingeleiteten *linguistic turn*[147] folgte der von Gottfried Boehm 1994 ausgerufene *iconic turn*[148] als Reaktion auf die Allgegenwart visueller Information im Medienzeitalter. Mit der Auffassung von bildender Kunst als Medium und ihrem interdisziplinären Vergleich mit anderen Bildmedien wurde der im Fach dominanten Ikonografie, die vornehmlich an der europäischen Kunst der Renaissance und des Barock entwickelt wurde, eine neue, umfassende Herangehensweise an visuellem Material an die Seite gestellt. Es wurde dabei an die Überlegungen Aby Warburgs am Anfang des 20. Jahrhunderts zur Macht symbolischer Bilder als anthropologischer Konstanten angeknüpft, ebenso wie an die von Erwin Panofsky dargelegten Grundsätze zur Ikonografie.[149] Darüber hinaus wurde die 1968 aufgestellte Forderung aufgegriffen, die Unterscheidung zwischen »Hochkultur« und »Populärkultur« (*high* und *low*) aufzugeben.[150] Dies kann insofern als politisches Projekt begriffen werden, als dass kulturelle Hierarchien und die damit verbundene Selbstdefinition des Faches europäische Kunstgeschichte dadurch grundlegend in Frage gestellt werden. Während sich die anglo-

Tanja Klemm und Roland Meyer (Hg.): Topologien der Bilder, München 2008; Gustav Frank und Barbara Lange: Einführung in die Bildwissenschaft. Bilder in der visuellen Kultur, Darmstadt 2010; Martin Schulz und Beat Wyss (Hg.): Techniken des Bildes, München 2010.

147) Vgl. Richard Rorty (Hg.): The Linguistic Turn, Chicago 1967. – Die von der Philosophie ausgehende sprachbezogene Wende bedeutete, dass Sprache nicht mehr nur als neutrales Medium der Kommunikation und Tatsachenvermittlung verstanden wurde, sondern Sprachstruktur, Sprachverwendung und die Macht des Diskurses ins Forschungsinteresse rückten. Für die Reiseliteratur hieß dies beispielsweise, dass nicht mehr die Analyse ihres dokumentarischen Wertes über die beschriebenen Gebiete im Zentrum der Analysen steht, sondern sie als kulturelle Praxis zur Positionierung des Autors in der eigenen Gesellschaft – für die er schrieb – aufgefasst wird. Vgl. hierzu Anna Greve: Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den *Grands Voyages* aus der Werkstatt de Bry, Köln 2004, S. 7-13.

148) Vgl. Gottfried Boehm: Was ist ein Bild? München 1994; Christa Maar und Hubert Burda (Hg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004; Helga Mitterbauer und Ulrich Tragatschnig (Hg.): Iconic turn? Moderne, Kulturwissenschaftliches Jahrbuch, Bd. 2, Innsbruck 2006.

149) Vgl. hierzu William J. T. Mitchell: Iconology. Image, Text, Ideology, Chicago 1986. – Der Titel *Iconology* bezog sich bewusst auf das von Erwin Panofsky am Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelte methodische Konzept der Ikonografie, das Mitchell im marxistischen Sinne politisieren wollte. Vgl. Held/Schneider 2007 (wie Anm. 121), S. 500-501.

150) Zu der Bedeutung von Warburg als Ur-Vater der neueren Bildwissenschaft vgl. Otto K. Werckmeister: Von Marx zu Warburg in der Kunstgeschichte der Bundesrepublik, in: Philine Helas, Maren Polte, Claudia Rückert und Bettina Uppenkamp (Hg.): Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007, S. 31-38. – Zu der Analyse von Bildern und Bildgebungsverfahren im naturwissenschaftlich-technischen und medizinischen Bereich vgl. insbesondere das Projekt *Das Technische Bild* am *Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik* unter der Leitung von Horst Bredekamp: URL: http://www.kulturtechnik.hu-berlin.de/content/dtb (3.11.2011). Vgl. außerdem Horst Bredekamp, Matthias Bruhn und Gabriele Werner (Hg.): Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Berlin 2003.

amerikanischen *Visual Culture Studies* in ihren Anfängen entsprechend revolutionär verstanden, gilt das für die deutschsprachige Bildwissenschaft nicht.[151] Bereits Panofsky hatte bei der Differenzierung der Interpretation in Phänomensinn, Bedeutungssinn und Dokumentsinn/Wesenssinn betont, dass eine objektive Bildbeschreibung aufgrund der kulturell geprägten Weltanschauung des/der Beschreibenden, die seine/ihre Wahrnehmung, Sprachwahl und Interpretation leitet, nicht möglich sei.[152] William J. T. Mitchell knüpfte daran mit seiner Analyse der imaginären und materiellen Facetten des Bildes (*image* bzw. *picture*) an. Seine Arbeiten sind zentrale Referenzwerke der Bildwissenschaft, die machtpolitischen Implikationen seiner Überlegungen werden dabei allerdings weitestgehend ausgespart.[153] In Abgrenzung zur deutschen Bildwissenschaft beschreibt Norbert Schneider den politischen Gehalt der Arbeiten Mitchells folgendermaßen:

> »Sein Erkenntnisinteresse richtet sich nicht auf eine diffuse Macht von Bildern als ästhetischem Reiz, der uns irgendwie ergreift, sondern im Sinne der Ideologietheorie auf ihre bewusstseinsbildende (bzw. -deformierende) Funktion in den sozialen Antagonismen.«[154]

Schmidt-Linsenhoff kritisierte an dem Konzept einer Bild-Anthropologie des führenden Bildwissenschaftlers Hans Belting, dass er keinen Gebrauch von *Gender* und *Postcolonial Studies* mache, sein Bild-, Technik- und Körperbegriff eurozentrisch bleibe.[155] Beltings Studie *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks* kann als Reaktion darauf verstanden werden. Bei der Untersuchung des Ursprungs der künstlerischen Perspektive der Renaissance in der arabischen Sehtheorie unternimmt er am Ende eines jeden Kapitels einen »Blickwechsel«, um »beide Kulturen auf gleiche Augenhöhe zu bringen und nebenei-

151) Vgl. Andrew Hemingway: From Cultural Studies to Visual Culture Studies. An Historical and Political Critique, in: Ders. und Norbert Schneider (Hg.): Bildwissenschaft und Visual Culture Studies in der Diskussion, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd. 10, Göttingen 2008, S. 11-19; Norbert Schneider: W. J. T. Mitchell und der »Iconic Turn«, in: Ebd., S. 29-37.

152) Vgl. Erwin Panofsky: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932), in: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1964, S. 85-97.

153) Vgl. insbesondere William T. J. Mitchell: What Is an Image? In: New Literary History, Nr. 15 (Frühjahr 1984) 3, S. 503-537; William T. J. Mitchell: The Pictorial Turn, in: Artforum (März 1992), S. 89-94; William T. J. Mitchell: The Surplus Value of Images, in: Mosaic. A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature, Nr. 35 (September 2002) 3, S. 1-23.

154) Schneider 2008 (wie Anm. 151), S. 34.

155) Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2005 (wie Anm. 102), S. 35.

nander zu stellen, um den sonst unausweichlichen Eurozentrismus zu vermeiden«[156]. Wie Schmidt-Linsenhoff vermeidet er damit die in der Gegenwart so stark kritisierte lineare Geschichtsschreibung. Fraglich bleibt allerdings, ob es einem *weißen*, in der westeuropäischen Geistesgeschichte sozialisierten Wissenschaftler überhaupt möglich sein kann, einen konsequenten Blickwechsel in eine andere Perspektive zu unternehmen. Jutta Held kritisierte aus sozialgeschichtlicher Perspektive sowohl an der von Belting entwickelten Bildwissenschaft als auch an den Arbeiten Schmidt-Linsenhoffs mit den Postkolonialismus-Theorien die Konzentration auf die symbolische Repräsentation und das Ausklammern der Realgeschichte des Kolonialismus.[157]

Kolonialgeschichte und künstlerische Repräsentationen – sowie das Schreiben darüber – sind eng miteinander verflochten, bedingen sich wechselseitig.[158] Die Trennung beider Ebenen ist eine Strategie des *weißen* Wissenschaftssystems, um Neutralität zu suggerieren. An die Überlegungen von William T. J. Mitchell und Norman Bryson anknüpfend, sehe ich die Möglichkeit, mit dem methodischen Instrumentarium der *Visual Culture Studies*/Bildwissenschaft in Verbindung mit demjenigen der Kritischen Weißseinsforschung die Etablierung von Weißsein in der europäischen Kunstgeschichte nachzuweisen. Ohne in der Kategorie von Weißsein zu denken, formulierte der aus der Literaturwissenschaft kommende Mitchell in Anlehnung an Bhabha:

> »Die Konstruktion des rassischen und rassistischen Stereotyps ist nicht bloß eine einfache Verwendung des Bildes als Herrschaftstechnik. Sie ist die Verknotung eines *double-bind*, der das Subjekt ebenso wie das Objekt des Rassismus heimsucht.«[159]

In diesem Text bezieht Mitchell seine bildwissenschaftlichen Überlegungen auf den von Frantz Fanon diskutierten diskriminierenden Blick der Unterdrücker und äußert, dass die Verbindung von Bildern, Weiblichkeit und *Négritude* ausführlicher verfolgt werden könne, was an die-

156) Hans Belting: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München 2008, S. 13.

157) Vgl. Jutta Held: Rezension zu der Publikation von Herbert Uerlings, Karl Hölz und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin 2001, in: Schmidt-Linsenhoff 2002 (wie Anm. 118), S. 137; Held/Schneider 2007 (wie Anm. 121), S. 502.

158) Zum Einfluss künstlerischer Produktion – als Teil des ideologischen Überbaus – auf die ökonomische Basis im Marx'schen Sinne vgl. Louis Althusser: Idéologie et appareils idéologiques d'Etat. Notes pour une recherche, Paris 1975.

159) William T. J. Mitchell: Was wollen Bilder *wirklich*? In: Ders.: Bildtheorie, Frankfurt am Main 2008 (Ersterscheinung auf Englisch 1996), S. 353.

ser Stelle aber nicht sein Thema sei. Wie oben dargelegt, ist die *weiße* Eingebundenheit in Rassismus eine zentrale Feststellung der Kritischen Weißseinsforschung. Brysons Arbeiten sind – wie diejenigen von Mitchell – wichtige Referenzwerke für die deutschsprachige Bildwissenschaft. Der gesellschaftskritische Inhalt seiner Überlegungen steht dabei allerdings ebenso wenig im Vordergrund wie bei der Rezeption Mitchells. Bryson betont die Realität des Bildes als soziales Zeichen und die kulturelle Bedingtheit von Seherfahrung:

> »Die Partizipation des pikturalen Zeichens an der sozialen Formation ist jedoch immanent: das Zeichen hat sein Sein zwischen denen, die es erkennen, und jenseits dieses interindividuellen Bogens hört es auf zu existieren.«[160]

Die für die europäische Kunstgeschichte zu konstatierende Dominanz der Vorstellung von der Normalität heller Farbtöne für die Darstellung von Haut entspricht der sozialen Definition von Weißsein in der Kritischen Weißseinsforschung. Im Folgenden werden zentrale Aspekte des kunsthistorischen Arbeitens (Werktitel, Bildbeschreibung, Farbe, Perspektive, Ausstellungsbetrieb) aus der Perspektive der hier entwickelten kunsthistorischen Kritischen Weißseinsforschung diskutiert, um aufzuzeigen, an welchen Stellen eine andere Arbeitsweise denkbar ist.

Werktitel

Selten sind Werktitel überliefert, die von den Künstler_innen selbst stammen. Zumeist handelt es sich um nachträgliche Benennungen des Bildinhaltes, die häufig auch dann weiter tradiert werden, wenn Forschungen den Inhalt inzwischen neu bestimmt haben. Im Folgenden werden Konsequenzen dessen für Werke mit einem Bezug zum Thema »Rasse« aufgezeigt. Diese Überlegungen ließen sich aber ebenso auf andere Inhalte in der europäischen Kunstgeschichte ausweiten. Ein prominentes Beispiel sind die Skizzen eines Kopfes von Peter Paul Rubens (1577–1640), die im 19. Jahrhundert von Holz auf Leinwand übertragen wurden (Abb. 3). Aufgrund eines sprachlichen Unbehagens, hinter dem sich das nicht geklärte Verhältnis der *weißen* Autor_innen zum Thema »Rasse« verbirgt, sind sie in den letzten Jahren umbenannt worden, ohne dass allerdings nach der ältesten Originalbezeichnung geforscht oder die tradierte, rassistische Bezeichnung grundlegend in Frage gestellt worden

160) Norman Bryson: Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks, München 2001 (Ersterscheinung auf Englisch 1983), S. 79.

wäre. Die Köpfe zieren das Cover von *Der Afrikaner in der europäischen Kunst* (1967) von Hans-Joachim Kunst.[161] »Negerköpfe«[162] heißen sie in der Bildunterschrift im Inneren der Publikation. In dem dazugehörigen Text spricht der Autor von ihnen als Darstellungen eines »schwarzen Afrikaners«[163]. Es zeigt sich, dass einerseits der *weiße* Sprachgebrauch zur Zeit der Publikation gespiegelt wird, andererseits aber eine sich davon absetzende Sprache möglich ist. Thematisiert wird diese Problematik allerdings ebenso wenig wie in einem dreißig Jahre später (1997) erschienenen Aufsatz von Birgit Haehnel.[164] In ihrer Bildunterschrift für das Werk heißt es ebenfalls N[...]kopf. Die Überschrift des dazugehörigen Textes lautet: »Porträtskizzen zu einem Afrikaner«[165]. Schmidt-Linsenhoff betont, dass es nicht Rubens Ziel gewesen sei, ein naturalistisches, individuelles Porträt herzustellen, sondern Modelle für dunkel ausgeführte Assistenzfiguren in Historiengemälden zu schaffen, mit denen »Rubens Afrikanität psychologisiert«[166]. Sie bezeichnet das Werk 2010 als »Vier Studien zu dem Kopf eines Afrikaners«[167]. In dem zwei Jahre zuvor erschienenen Amsterdamer Ausstellungskatalog *Black is Beautiful* heißt es schlicht »Four heads«[168]. Auf den ersten Blick mögen diese geringen Sprachvariationen für *weiße* Leser_innen belanglos erscheinen, geht es doch vordergründig darum, das gemeinte Werk formal zu benennen, um zur Inhaltsanalyse überzugehen. Das Augenmerk lag dabei stets auf der Kombination unterschiedlicher Perspektiven und Gemütszustände auf einem Blatt, als Zeugnis für Rubens Auseinandersetzung mit der Affektenlehre. Tatsächlich gibt die früheste schriftliche Erwähnung des Werks dieses Thema an: »Vier Temperamente«, heißt es 1857.[169] Julius S. Held führt dies in seinem Bestandskatalog der Ölskizzen von Ru-

161) Vgl. Hans-Joachim Kunst: Der Afrikaner in der europäischen Kunst, Bad Godesberg 1967.

162) Ebd., Abb. 29 und dazugehöriger Katalogeintrag (ohne Seitenangabe).

163) Ebd., S. 25.

164) Vgl. Birgit Haehnel: Der dunkle Schatten auf der weißen Seele. Der schwarze Satyr in »Der trunkene Silen« von Rubens, in: Annegret Friedrich, Birgit Haehnel, Viktoria Schmidt-Linsenhoff und Christina Threuter (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur, Marburg 1997, S. 150-163. – Auch Reinhild Stephan-Maaser verwendet den Begriff N[...] in ihrer Dissertation von 1992 unkommentiert als Synonym zu »Farbiger«, »Afrikaner«, »dunkelhäutiger Mensch« und »Schwarzer«. Vgl. Reinhild Stephan-Maaser: Mythos und Lebenswelt. Studien zum »Trunkenen Silen« von Peter Paul Rubens, Münster/Hamburg 1992, S. 260-274.

165) Haehnel 1997 (wie Anm. 164), S. 159.

166) Schmidt-Linsenhoff 2010b (wie Anm. 122), S. 256.

167) Schmidt-Linsenhoff 2010a (wie Anm. 103), Bd. 2, S. 148.

168) Esther Schreuder (Hg.): Black is Beautiful. Rubens to Dumas, Ausst.-Kat., De Nieuwe Kerk, Amsterdam 2008, S. 76.

169) Vgl. Katalog der Gräflich von Schönborn'schen Bilder-Galerie zu Pommersfelden, 1857, No. 432.

bens 1980 unter den Literaturhinweisen an, geht aber weder an dieser Stelle noch in seinem eigenständigen Aufsatz über das Werk – in dem es ausschließlich um Zuschreibungsfragen geht – auf diese Tatsache ein und bezeichnete das Werk als »Four Studies of the Head of a Negro«[170]. In keiner der nachfolgenden Publikationen der Brüsseler Sammlung – zu dessen Bestand heute die Darstellung zählt – wird die alte Benennung »vier Temperamente« erwähnt, obwohl sie doch offensichtlich das Thema präzise fasst und eine elegante Lösung bietet, die Benennung der »Hautfarbe« oder gar einer »Rassen«-Zugehörigkeit zu umgehen.[171] Aber gerade diese schien der *weißen* Forschung von außerordentlicher Bedeutung zu sein. Die Hautdarstellung aus einer breiten Palette von Brauntönen von hellem Beige über Grau-Braun, Rot-Braun bis hin zu einem Schwarz-Braun mit Weißhöhungen wird immer wieder gelobt. Aus der differenzierten Malweise wurde eine Nobilitierung des Dargestellten abgeleitet.[172] Dass die Autor_innen ihrer Analyse des Werkes als positiver Konnotation des Dargestellten mit der Werkbezeichnung N[....]köpfe aus späterer Zeit widersprechen, ist bisher nicht aufgefallen. Es manifestiert sich darin die eigene Ambivalenz der Schreibenden zum Thema. Dass die Identität dieses Mannes, von dem auch die Künstlerkollegen Jacob Jordaens (1593-1678) und Gaspar de Crayer (1584-1669) Ölskizzen anfertigten, bis heute unbekannt ist, wird immer wieder mit Bedauern konstatiert. Der gelobte emanzipatorische Charakter der Skizzen wird dadurch in Frage gestellt, dass sie als Vorlage zur Darstellung von negativ konnotierten Schwarzen Figuren in Gemälden wie *Der trunkene Silen*[173] von Rubens verwendet wurden. Die Absicht des Künstlers war also keineswegs eine gleichrangige Darstellung von dunkel und hell ausgeführtem Bildpersonal. Das Erkenntnisinteresse *weißer* Kunsthistoriker_innen ist es aber, Anzeichen und Beweise für derartige Absichten in Werken der europäischen Kunstgeschichte zu finden. Deutlich wird dies an der Interpretation des *Trunkenen Silen* durch Birgit Haehnel:

170) Vgl. Julius S. Held: The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue, Bd. 1, Princeton 1980, S. 607; Julius S. Held: The Four Heads of a Negro in Brussels and Malibu, in: Ders.: Rubens and his Circle, Princeton 1982, S. 149-155.

171) Vgl. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Hg.): Catalogue inventaire de la peinture ancienne, Brüssel 1984, S. 253; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Hg.): Le guide des collections d'art ancient & d'art modern, Brüssel 1996, S. 71; Joost Vander Auwera (Hg.): Rubens. Genius at Work. Ausst.-Kat., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2007, S. 179.

172) Vgl. Kunst 1967 (wie Anm. 161), S. 25; Held 1982 (wie Anm. 170), S. 154; Haehnel 1997 (wie Anm. 164), S. 160.

173) Peter Paul Rubens: Der trunkene Silen, um 1618-25, Öl/Holz, 212,5 x 213,5 cm, München, Alte Pinakothek.

> »Rubens übernahm das in seiner Zeit schon vorgeprägte diffamierende Stereotyp des triebhaften *Negers* [kursiv im Original, A. G.] und wertete es auf zum Bild des *Guten Wilden* [kursiv im Original, A. G.], der als Naturwesen unbefangen seine Triebe auslebt.«[174]

Diese Analyse übersieht, dass vermeintlich positive Stereotype genauso wie ihre negative Entsprechung bereits im rassistischen Diskurs angelegt und ein Teil von ihm sind. Die Benennung »Four heads« von Rubens Skizzen in dem Ausstellungskatalog *Black is Beautiful* ist die reduzierteste Angabe des Bildinhalts. Die Skizze des gleichen Mannes von de Crayer wird in der Publikation »Head Study of a Moor«[175] genannt, während Elizabeth McGrath in dem dazugehörigen Katalogeintrag die Überschrift »Head Study«[176] wählte. Es war Absicht der Amsterdamer Ausstellung, positive Darstellungen von Schwarzen Menschen in der europäischen Kunstgeschichte zu zeigen. Entsprechend ist die Skizze von de Crayer abgebildet, und nur in dem Katalogeintrag ist zu lesen, dass sie als Vorlage für eine dunkel ausgeführte Schergenfigur sowohl in einer Kreuzaufrichtung als auch einer Darstellung des Martyriums des Heiligen Laurentius diente, ganz in den negativ konnotierten Traditionen der Darstellung dunkel ausgeführten Bildpersonals in der europäischen Kunstgeschichte.[177] Aus den Variationen der Werktitel wird deutlich, dass der dunkel dargestellte Mann stets als Afrikaner aufgefasst wird. Die Tatsache, dass er als Modell für mehrere Maler arbeitete bzw. von ihnen als Modell benutzt wurde, könnte aber dafür sprechen, dass er durch Geburt oder Sozialisation Schwarzer Europäer war. Lediglich der älteste Autor (Hans-Joachim Kunst) eröffnet mit seiner Bezeichnung »schwarzer Afrikaner« die Möglichkeit, auch an *weiße* Afrikaner_innen zu denken.

Ein Blick in alte Inventare führt häufig zu der Erkenntnis, dass im Laufe der Zeit kein Informationszugewinn, sondern -verlust stattgefunden hat.[178] Ab 1915 begann der Kunsthistoriker und Museumsdirektor Jean

174) Ebd., S. 158.

175) Schreuder 2008 (wie Anm. 168), S. 252.

176) Ebd., S. 266.

177) Gaspar de Crayer: Kreuzaufrichtung, um 1637, Öl/Lw., 400 x 310 cm, Rennes, Musées des Beaux-Arts; Gaspar de Crayer: Martyrium des Heiligen Laurentius, Öl/Lw., 352 x 225 cm, Grand, Musées des Beaux-Arts. Vgl. Hans Vlieghe: Gaspar de Crayer. Sa vie et ses Oeuvres, Brüssel 1972, S. 131-132 und 174-176.

178) Bezeichnete das Inventar der Dresdner Kunstkammer von 1732 beispielsweise die Reliefbilder auf einer Kokosnuss als »Brasilianische Bilder«, so heißen sie in dem Inventar des Grünen Gewölbes von 1897 unspezifisch »drei Szenen aus dem Indianerleben«. Der Nachweis, dass sie nach Skizzen des nach Brasilien gereisten, niederländischen Künstlers Albert Eckhout (1607-1666) angefer-

Louis Sponsel alle zuvor in den Inventaren als M[…]en bezeichnete Figuren des Grünen Gewölbes Dresden in N[….] umzubenennen.[179] Mit diesem deutschen Begriff aus dem 18. Jahrhundert erfolgte eine ideologische Trennung Afrikas in einen *weißen* und einen Schwarzen Teil.[180] Ein Vergleich der originalen Inventareinträge mit den Bezeichnungen von Sponsel in seinem Museumsführer von 1915 bzw. seiner Zusammenstellung von Meisterwerken 1932 macht den Prozess dieser Umbenennung deutlich. Einzelne Werke werden in Zitaten originalgetreu mit dem Begriff M[…]en, in Überschriften oder Werkerläuterungen aber mit N[….] beschrieben.[181] Wie kam Sponsel dazu? Wissenschaftliches Arbeiten erlaubt derartige Freiheiten nicht. Geboten ist stets eine möglichst exakte Orientierung an dem originalen Wortlaut. Der ältere Begriff war zur Zeit Sponsels keinesfalls unverständlich geworden und der neue begann sich erst im deutschen, *weißen* Sprachgebrauch zu etablieren, während Schwarze Deutsche sich sogleich dagegen verwehrten.[182] Auffällig ist, dass im gleichen Jahr von Sponsels Umbenennungen Carl Einsteins Publikation *Negerplastik* erschien.[183] Mit seiner Schrift sugge-

tigt wurden, hat dem Objekt einen konkreten kolonialen Kontext zurückgegeben. Vgl. hierzu Anna Greve: Die Kolonisation Brasiliens auf einer Nuss, in: Dresdener Kunstblätter (2006) 4, S. 205-210. - 1668 kam ein Deckelpokal in die Dresdner Kunstkammer, dessen Schaft laut Inventar des Pretiosenzimmers von 1732 aus einem M[…] und einem Chinesen gebildet wird. Sponsel beschrieb sie als »Indianerpaar«. Derartige Kategorien sind sehr variabel; der Begriff »indianisch« meint im europäischen Barock alles als exotisch Empfundene, ob chinesisch, türkisch oder amerikanisch. Interessant ist, dass der frühere Eintrag differenzierter als der spätere ist. Vgl. Inventar des Pretiosenzimmers nach 1732, fol. 37; Jean Louis Sponsel: Das Grüne Gewölbe zu Dresden. Eine Auswahl von Meisterwerken der Goldschmiedekunst in 4 Bänden, Bd. 4: Gefäße und Bildwerke aus Elfenbein, Horn und anderen Werkstoffen. Stein, Holz, Bronze, Eisen, Leipzig 1932, S. 154.

179) Überprüft habe ich dies anhand der Objekte mit den folgenden Inventarnummern: V 156, VI 90, VI 95, VI 153, VI 165, VI 193-VI 197, VI 204, VI 205, VI 207, VI 210, VI 237, VI 238, VIII 303 und ihrer Präsentation in Jean Louis Sponsel: Führer durch das Grüne Gewölbe zu Dresden (1915), 2. Aufl., kommentiert und hg. von Ulli Arnold, Dresden 2002, S. 86-88, 94-95 sowie Sponsel 1932 (wie Anm. 178), S. 108, 132, 134, 154, 158.

180) Vgl. Oguntoye u. a. 1991 (wie Anm. 114), S. 20.

181) Vgl. Sponsel 1932 (wie Anm. 178), S. 134, Erläuterung von Tafel 47 mit Schnitzereien aus Holz und Elfenbein: »d) e) Negermusikanten. d) Der nackte Mohr […] VI 193. e) Der berittene Mohr […] VI 195.« Im Inventar des Pretiosenzimmers nach 1732, Nr. 334 und 335, S. 600 hatte es geheißen: »Ein Mohr als ein Pauker […] Ein Mohr als ein Trompeter…«.

182) Vgl. den Abschnitt »*Weiße* Subjekte über Schwarze Menschen als Objekte« (S. 98).

183) Vgl. Carl Einstein: Negerplastik, Leipzig 1915. – Zur Analyse dieser Schrift, die immer noch eher als Würdigung afrikanischer Bildhauer, denn Instrumentalisierung dieser zur Konstruktion der Leistungen des europäischen Kubismus rezipiert wird vgl. u. a. Moritz Baßler: Das Bild, die Schrift und die Differenz. Zu Carl Einsteins »Negerplastik«, in: Christoph Brecht und Wolfgang Fink (Hg.): »Unvollständig, krank und halbe«. Zur Archäologie moderner Identität, Bielefeld 1996, S. 137-153; Sibylle Penkert: Vom Afrokubismus zum Mythendiskus »Informe«. Zu Carl Einsteins *Negerplastik*, in: Carola Hilmes und Dietrich Mathy (Hg.): Protomoderne: Künstlerische Formen überlieferter Gegenwart, Bielefeld 1996, S. 127-142; Ezio Bassani: Les œuvres illustrees dans *Negerplastik* (1915) et dans *Afrikanische Plastik* (1921), in: Etudes germaniques: Allemagne, Autriche, Suisse, pays scandinaves et néerlandais; études yiddish et judéo-allemandes; revue trimestrielle de la Société des Etudes Germaniques, Nr. 53 (Paris 1998), S. 99-121; German Neundorfer: Ekphrasis in Carl Einsteins *Negerplas-*

rierte Einstein die homogene Kunstproduktion eines ganzen Kontinentes und erfand eine afrikanische Kunstgattung aus *weißer* Perspektive. Während Sponsel sich auf künstlerische Konstruktionen von Schwarzen Afrikaner_innen bezieht, meint Einstein die afrikanischen Hersteller von Skulpturen.[184] Schwarze Europäer_innen kommen im Denken beider *weißer* Autoren nicht vor.

Bei den Abbildungstafeln seiner Publikation zu Meisterwerken des Grünen Gewölbes arbeitet Sponsel bewusst mit dem Hell-Dunkel-Kontrast zwischen Werken aus dunklem Holz bzw. Elfenbein und kombiniert die Abbildungen von Darstellungen dunkel ausgeführter Menschen mit solchen anderer rassifizierter, als exotisch geltender Motive, wie einer »reitenden Zigeunerin«, einem »Janitschar« und einem Elefanten aus Elfenbein.[185] Dass Sponsel keinesfalls nur in ästhetischen Kunstkategorien dachte, sondern eine bestimmte Vorstellung menschlicher »Rassen« hatte, zeigen seine Bewertungen einzelner Kleinplastiken. Zu zwei stehenden Figuren mit Perlmuttmuscheln in den Händen heißt es, sie seien

»von ungewöhnlichem Realismus in der Wiedergabe des rassischen Körpers und seltener Grazie der Haltung.«[186]

Da diese Figuren in Anlehnung an ein größeres Figurenpaar (Abb. 6 und 7) entstanden, deren Gestaltung sich wiederum an illustrierter Reiseliteratur über Nordamerika aus dem 16. Jahrhundert orientierte, kann hier wohl kaum von Realismus im Sinne einer Mimesis der Natur gesprochen werden.[187] Vielmehr zeigt sich, dass Sponsels Vorstellung einer »afrikanischen Rasse« der Maßstab zur Beurteilung des Realismus eines Kunstwerks ist.

tik, in: Roland Baumann und Hubert Roland (Hg.): Carl-Einstein-Kolloquium 1998, Frankfurt am Main 2001, S. 49-64; Bechie Paul N'Guessan: Methodenwechsel zur Ethnologie und Kunstgeschichte. Carl Einstein und die Außereuropäische Kunst im Paris der 1930er Jahre, in: Marianne Kröger und Hubert Roland (Hg.): Carl Einstein im Exil. Kunst und Politik in den 1930er Jahren, München 2007, S. 227-239; Krzysztof Tkaczyk: Carl Einsteins »Negerplastik«. Ein Manifest gegen die Ausgrenzung, in: Maria Katarzyna Lasatowicz (Hg.): Assimilation – Abgrenzung – Austausch. Interkulturalität in Sprache und Literatur, Frankfurt am Main 1999, S. 167-181; Viktoria Schmidt-Linsenhoff: »Negerkunst« ohne »Negerkünstler«. Zur fotografischen Aneignung außereuropäischer Kunst, in: Schmidt-Linsenhoff 2010a (wie Anm. 103), S. 291-313.

184) Zu diesen Figuren im Grünen Gewölbe, die Dresdner Künstler nach illustrierter Reiseliteratur anfertigten vgl. Anna Greve: Das europäische Verlangen nach Exotik. Die afrikanischen Krieger im Grünen Gewölbe, in: Dresdener Kunstblätter (2006) 2, S. 81-86.

185) Vgl. die Tafeln 34 und 47 in Sponsel 1932 (wie Anm. 178).

186) Sponsel 1932 (wie Anm. 178), S. 108, unter d) f). Die Figuren sind fälschlicherweise mit den Inventarnummern VI 195 und VI 196 bezeichnet, es müsste VI 90 und VI 95 heißen. – Vgl. die Abbildungen in URL: http://www.prometheus-bildarchiv.de (25.7.2011): Balthasar Permoser/Johann Melchior Dinglinger: Trägerfiguren mit Perlschale, um 1720, Holz, lackiert, Silber, vergoldet, Email, Edelstein, Kameen, Perlen, Perlmutter, Smaragde, H. 19,4 bzw. 20 cm, Dresden, Grünes Gewölbe.

187) Zu diesem größeren Figurenpaar vgl. den Abschnitt »Ausstellungsbetrieb« (S. 82).

Portrait d'une négresse wird ein Werk der *weißen* Künstlerin Marie Guilhelmine Benoist (1766–1826) in dem Katalog zur Pariser Salon-Ausstellung 1800 genannt (Abb. 1). Es handelt sich also um einen nahezu originalen Werktitel. Während Hugh Honour in dem Werk eine Schwarze Allegorie der Freiheit sah,[188] stand die Anonymität des Modells im Fokus der feministischen Kritik.[189] Schmidt-Linsenhoff diskutierte zwischen diesen Interpretationen die These, dass es

> »weder ein Individualporträt noch ein rassenanthropologisches Typenporträt ist, sondern den Status von Frauen afrikanischer Herkunft in einer postabolitionistischen Demokratie verhandelt.«[190]

Hinsichtlich des hier diskutierten Themas der Werktitel ist festzustellen, dass ein vergleichbares Gemälde einer anonymen, hell ausgeführten Frau bzw. Allegorie in der europäischen Kunstgeschichte »Porträt einer Dame« hieße – ohne ihr eine rassifizierte Position zuzuweisen (Abb. 2).[191]

Der Bildtypus einer bekannten hell ausgeführten Person mit einer dunkel dargestellten, anonymen Assistenzfigur wird von Schmidt-Linsenhoff und ihren Schüler_innen als »mit Mohrenpage« bezeichnet.[192] Die Nicht-Benennung der Person mit dunkler Körperfarbe ist aber weiterhin üblich, wie in der seit 2010 bestehenden Beschriftung eines Gemäldes von Louis de Silvestre (1675–1760) im Dresdner Residenzschloss, in der es heißt:

»Kurfürst Friedrich August I.
König August II. von Polen
1670/ regierte 1694 – 1697 – 1733
Ölgemälde von Louis Silvestre
Um 1737
Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 3947«

188) Vgl. Hugh Honour (Hg.): De la Révolution Américaine a la première Guerre Mondiale. Les Trophées de l'Esclavage, Cambridge 1989, S. 7.

189) Vgl. Griselda Pollock: Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories, London 1999, S. 299; James Smalls: Slavery is a Women. Race, Gender and Visuality in Marie Benoist's Portrait d'une négresse (1800), in URL: http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/Slavery-is-a-Woman.html (29.4.2011).

190) Zur Analyse dieses Werkes vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Marie Guilhelmine Benoist, »Portrait d'une négresse«, 1800, in: Schmidt-Linsenhoff 2010a (wie Anm. 103), S. 158-181.

191) Vgl. weiterführend hierzu den Abschnitt »Bildbeschreibung« (S. 67).

192) Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010b (wie Anm. 122), S. 249-266.

Die Beschriftung »August der Starke mit Mohrenpage« könnte die Thematik des Bildes zweifellos präziser fassen, würde damit doch der gewünschte Zugriff des sächsischen Herrschers auf nichteuropäische Gebiete und sein Versuch, den eigenen Hof als »Welt im Kleinen« darzustellen, angedeutet.[193] Allerdings würde damit die Asymmetrie der Nicht-Nennung durch eine einseitige Markierung ersetzt. Gleichwertiger wäre entweder »Kurfürst Friedrich August I. mit Diener« oder »Der *weiße* sächsische Kurfürst Friedrich August I., als August II. zugleich König von Polen, mit einem Schwarzen, anonymen Diener«. Dadurch würden die Asymmetrien von Körperfarbe, Bekanntheit und Dienstgrad unmissverständlich angegeben und damit *weißen* und Schwarzen Bildbetrachter_innen die Möglichkeit eröffnet, über diese Thematik zur Entstehungszeit des Gemäldes und heute nachzudenken. In jedem Fall wäre diese Information interessanter und von größerem Gegenwartswert als die nur auf den ersten Blick neutral wirkenden und das Schild füllenden Lebens- und Regierungsdaten von nur einer der dargestellten Personen.

Ein Vergleich deutschsprachiger und englischsprachiger Publikationen zeigt, dass im Deutschen stärker an kolonialen Bezeichnungen festgehalten wird und sie gerne – vermutlich mit verkaufstechnischen Erwägungen – durch scheinbar widersprüchliche Begriffskonstellationen in ihrem Exotismus bekräftigt werden: *The Black Saint Maurice* (1987) heißt im Deutschen in der gleichen Publikation *Mauritius. Der heilige Mohr.*[194] Eine andere Publikation, *The cult of the Black Virgin* (1985), heißt in der deutschen Übersetzung *Die unheilige Jungfrau. Das Geheimnis der Schwarzen Madonna* (1989).[195] Die angloamerikanische Forschung thematisiert in entsprechenden Publikationen seit den 1950er Jahren die Problematik des sich verändernden Sprachgebrauchs zum Thema »Rasse« und optiert derzeit – im Bewusstsein der damit einhergehenden Schwierigkeiten – für die Bezeichnungen »Black« und »African«.

193) Vgl. die Abbildung in Harald Marx (Hg.): Die Gemälde des Louis de Silvestre, Dresden 1975, Abb. 18a: Louis de Silvestre: König August II. von Polen mit einem Diener, um 1737, Öl/Lw., Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. – Zur Inszenierung Augusts »des Starken« als Weltenherrscher sowie Afrika-Inszenierungen am Dresdner Hof vgl. Anna Greve: Das Grüne Gewölbe in Amerika – Amerika im Grünen Gewölbe? In: Dresdener Kunstblätter (2005) 1, S. 39-47; Jutta Charlotte von Bloh: Faszination des Fremden. Afrika-Inszenierungen am kurfürstlichen Hof in Dresden im 16. und 17. Jahrhundert, in: Anna Greve und Kerstin Volker-Saad (Hg.): Äthiopien und Deutschland. Sehnsucht nach der Ferne, Ausst.-Kat., GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Berlin 2006, S. 76-84; Claudia Schnitzer: Herrschende und dienende »Mohren« in den Festen Augusts des Starken, in: Ebd., S. 87-101.

194) Vgl. Gude Suckale-Redlefsen: Mauritius. Der heilige Mohr/The Black Saint Maurice, Zürich 1987 (zweisprachige Publikation).

195) Vgl. Ean Begg: The Cult of the Black Virgin, London 1985; Ean Begg: Die unheilige Jungfrau. Das Rätsel der Schwarzen Madonna, Bad Münstereifel 1989.

Zusammenfassend kann zu Werktiteln festgestellt werden, dass stets zu fragen ist, welche Begriffswahl heute angebracht ist. Welche Sinnverschiebungen ergaben frühere Umbenennungen? Spielen Körperfarbe und/oder Physiognomie des Dargestellten überhaupt eine spezifische Rolle? Welchen Zweck erfüllt ihre Benennung, wenn helle Körperfarbe üblicherweise nicht benannt wird?

Bildbeschreibung

Kunsthistoriker_innen vermitteln ihre Erkenntnisse über Kunst mittels Sprache und führen dadurch das Auge der Betrachter_innen, setzen damit bewusste Akzente oder erzeugen blinde Flecken durch Nicht-Benennungen. Sie operieren traditionell mit dem Medienwechsel zwischen Sehen und Sprechen, wodurch jeweils neue Aspekte sichtbar/hörbar werden. Eine zukünftig global orientierte Kunstgeschichte erfordert das Nachdenken über diesen Mechanismus und das Entwickeln neuer Wissenschaftssprachen. Um den sprachlichen Umgang mit heller und dunkler Körperfarbe bei Bildbeschreibungen in der europäischen Kunstgeschichte zu untersuchen, führte ich ein Experiment mit Studierenden im ersten Semester durch. Die 26 Student_innen wurden in zwei gleich große Gruppen aufgeteilt. Gruppe A erhielt Abb. 2, Gruppe B Abb. 1. Die Gruppen durften dabei weder die Abbildung der jeweils anderen Gruppe sehen noch miteinander sprechen. Aufgabe war es nun, spontan das jeweilige Gemälde mit einem Satz auf einer Karteikarte zu beschreiben. Obwohl alle Teilnehmer_innen zur Vorbereitung der Sitzung einen Text von Schmidt-Linsenhoff zum Thema Postkolonialismus gelesen hatten und ein Referat zum Thema Kritische Weißseinsforschung angekündigt war, führte das Experiment zu folgendem Ergebnis:

Gruppe A, Abb. 2 13 Teilnehmer_innen. Davon erwähnten:	**Gruppe B, Abb. 1** 13 Teilnehmer_innen. Davon erwähnten:
7 die Körperfarbe nicht	3 die Körperfarbe nicht
6 die Körperfarbe mit folgenden Worten: weiße Frau helle Haut helle Hautgebung hell dargestellte Frau blasse Frau rosige Haut	10 die Körperfarbe mit folgenden Worten: schwarze Frau dunkle Hautfarbe (2 Nennungen) schwarze Hautfarbe dunkelhäutige Frau (6 Nennungen)

Die Tatsache, dass die Teilnehmer_innen durch den gelesenen Text für den Themenkomplex Kolonialismus/Rassismus/Farbe sensibilisiert

waren, führte dazu, dass in Gruppe B keine Bezeichnung der Frau als »Afrikanerin«, »M[…]in« oder »N[….]in« erfolgte und in Gruppe A fast die Hälfte eine helle »Hautfarbe« erwähnte.[196] Bei früheren Versuchen ohne entsprechende Lektüren, die ich quantitativ nicht erfasste, war dies nicht gegeben. Auffällig ist die sprachliche Vielfalt, mit der die helle Haut beschrieben wurde. Neben der Körperfarbe wurden in Gruppe A zur Charakterisierung der Dargestellten folgende Kategorien gewählt: Körperhaltung, Frisur, Kleidung, Accessoires und sozialer Status (»adlig«). Für die Teilnehmer_innen der Gruppe B war dagegen die Körperfarbe das entscheidende Merkmal der dargestellten Person, dessen Benennung erfolgte allerdings durch eine sehr viel geringere sprachliche Vielfalt. Darüber hinaus wurde die Frau dadurch charakterisiert, dass sie »halbnackt« sei und einen »Turban« trage. Während »dunkelhäutig« die dominante Beschreibung von Abb. 1 war, kam das sprachliche Äquivalent »hellhäutig« in Bezug auf Abb. 2 gar nicht vor. Die Benennung von heller Körperfarbe führte gleichermaßen wie die Nicht-Benennung von dunkler Körperfarbe in der Nachbesprechung des Experiments zu Irritationen. Nur ein simultanes Zeigen beider Abbildungen hatte die Begriffswahl »hellhäutig« als Gegensatz zu »dunkelhäutig« zur Folge. Während dunkle Körperfarbe scheinbar per se existiert, wird helle Körperfarbe erst im Kontrast dazu gesehen. Wie kommt es zu diesen ungleichen Bildbeschreibungen durch vorwiegend *weiße* Studierende? Durch die Benennung einer einzigen Person als »dunkelhäutig« erfolgt eine Markierung, deren implizite Botschaft ist, dass alle anderen, nicht mit ihrer »Hautfarbe« beschriebenen Personen selbstverständlich *weiß* sind:

> »Es genügt, wenn sie [*weiße* Personen] das Schwarz-Sein thematisieren, weil im Subtext ihr *weißes* Selbstbild mit dargestellt wird.«[197]

Wieso fällt es *weißen* Kunsthistoriker_innen so schwer, die Mehrheit der Dargestellten in der europäischen Kunst als Figuren mit heller Körperfarbe zu beschreiben, wenn doch der Konsens besteht, dass jedes Detail auf einem Gemälde von Bedeutung ist? Würde helle Körperfarbe bei jeder Bildbeschreibung konsequent benannt, würde die Dominanz von

196) Der gelesene Text war folgender: Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte, in: Irene Below und Beatrice von Bismarck (Hg.): Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanz in der Kunst und Kunstgeschichte, Marburg 2005, S. 19-38. – Das angekündigte Referat sollte folgenden Text diskutieren: Hito Steyerl: White Cube und Black Box. Die Farbmetaphysik des Kunstbegriffs, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 95), S. 135-143.

197) Wachendorfer 2001 (wie Anm. 135), S. 90.

Weißsein in der europäischen Kunstgeschichte hörbar und sichtbar. Als Abweichung von der Norm wird dunkle Körperfarbe selbstverständlich genannt, ohne dass die sich daraus ergebenden Fragestellungen weiter verfolgt würden. Dunkle Körperfarbe gilt zumeist pauschal als Indiz für eine nichteuropäische Herkunft und/oder einen (niedrigen) sozialen Status, wird aber selten in Bezug zu den konkreten Lebensbedingungen Schwarzer Menschen in Europa zur Entstehungszeit des Kunstwerks gesetzt, weshalb die Markierung überflüssig ist.

Um die Interpretationsspielräume aufzuzeigen, die sich im Rahmen einer Bildbeschreibung durch die Differenzierung zwischen den Farbbezeichnungen hell/dunkel und den sozialen Kategorien *weiß*/Schwarz eröffnen, zitiere ich einen Text, der im Rahmen eines Proseminars mit der von mir vorgegebenen Terminologie entstand und in dem daraus hervorgegangenen Ausstellungskatalog publiziert wurde. Es geht um das Historiengemälde des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden in der Schlacht bei Slankamen (1691), das Ferdinand Keller (1842–1922) 1877 malte (Abb. 13):

> »Auf den ersten Blick sind auf dem Gemälde 20 ›weiße‹ und drei ›schwarze‹ Personen zu sehen. Jedoch ist schnell zu erkennen, dass diese Zählung nicht korrekt sein kann. Ausgehend von der Tatsache, dass die Osmanen Muslime sind und der Begriff ›Mohr‹, was ›schwarz‹ und ›dunkel‹ bedeutet, sich einst auf die Mauren bezog, müsste man 14 Schwarze und neun Weiße zählen. Genauer genommen sehen wir hier im Bild drei dunkelhäutige Schwarze und elf hellhäutige Schwarze. Nach dem ersten Zahlenverhältnis würden wir keine besondere inhaltliche Aussage erkennen: Eine Vielzahl von Weißen besiegt eine kleine Anzahl von Schwarzen. Um aber festzustellen, welche Bedeutung die Schwarzen im Bild haben, ist die zweite Zählung entscheidend: Dies lässt uns den übermächtigen und doppeltstarken Feind, den Keller darzustellen versucht, begreifen.«[198]

Diese Beschreibung konnte von vielen *weißen* Seminarteilnehmer_innen nur schwer nachvollzogen werden, da sie die Verinnerlichung einer klaren Differenz zwischen Farbgebung und sozialem Status voraussetzt.

198) Mahiye Sarikan: Das Gemälde »Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden, der ›Türkenlouis‹, reitet am Abend nach der Schlacht bei Slankamen (19.08.1691) in das Zeltlager des sterbenden Mustafa Köprülü« (1877) von Ferdinand Keller, in: Anna Greve (Hg.): Weiße Blicke. Schwarze in der europäischen Malerei, Karlsruhe 2008, S. 41.

Die Fachliteratur zu diesem für die Geschichte Badens bedeutenden Historiengemälde betont stets seine virtuose Komposition, koloristische Fülle und brillante Leuchtkraft. Die Personen mit dunkler Körperfarbe im Bild werden in diesem Zusammenhang allerdings nicht weiter berücksichtigt. 1912 werden sie lediglich in der Auflistung des zu Sehenden als N[...]sklaven und Teil der »orientalischen Pracht« benannt.[199] 1955 erwähnt Ernst Petrasch einen »dunkelhäutigen Krieger«[200] und den Jungen, der aus dem Zelt stürzt. In den Publikationen der Kunsthalle von 1978 und 1992 kommen die dunkel ausgeführten Figuren in der Bildbeschreibung gar nicht mehr vor.[201] Die oben wiedergegebene Bildbeschreibung wirft dagegen die Frage nach der Funktion der Figuren mit dunkler Körperfarbe auf. Es zeigt sich, dass mit ihnen drei in der europäischen Kunst etablierte Darstellungstypen auf eine »osmanische Kultur« projiziert und in ihr Gegenteil verkehrt werden: 1.) Der kräftig gebaute, durch Kopfbedeckung und Lendenschurz zusätzlich exotisierte junge Mann links im Bildvordergrund inmitten der Schlacht entspricht dem Typus der Schergen christlicher Heiliger, hier unterliegt er allerdings der christlichen Streitmacht. 2.) Das in europäischen Haushalten als luxuriöses »Statussymbol« geltende, kostbar gekleidete Dienerkind inmitten der aus dem Zelt rechts im Bild stürmenden Menge wird zum Zeichen des ausschweifenden Lebens osmanischer Herrscher. Dass die christliche Streitmacht dem ein Ende setzte, wird dadurch unterstrichen, dass das Kind scheinbar versucht, einen goldenen Krug vor den Feinden zu verstecken, der ein identifiziertes Beutestück des Markgrafen ist, das von seiner Frau Sibylla Augusta besonders geschätzt wurde und zur Zeit Kellers nicht mehr auffindbar war.[202] 3.) Die Darstellungweise des dritten dunkel ausgeführten Mannes, mit fratzenhafter Miene und hellem Fez, an dem gerade in der oberen, rechten Bildecke ein Papagei vorbeifliegt, ist ebenfalls die *weiße* Konstruktion eines exotischen Motivs. Die Malweise im verschatteten Bildhintergrund führt zu dem Paradox einer »gemalten Unsichtbarkeit«, die seit dem 16. Jahrhundert in der europäischen Malerei entwickelt wurde.[203] Diese Figur wurde am

199) Vgl. F. W. Gaertner: Ferdinand Keller, Karlsruhe 1912, S. 63.

200) Ernst Petrasch: Ferdinand Kellers Türkenlouis-Gemälde in der Karlsruher Kunsthalle. Marginalien zum geschichtlichen Wirklichkeitssinn in der Historienmalerei des späten 19. Jahrhunderts, Karlsruhe 1955, S. 7.

201) Vgl. Michael Koch: Ferdinand Keller. Leben und Werk, Karlsruhe 1978; Eva-Maria Frotzheim: Ferdinand Keller, Karlsruhe 1992.

202) Vgl. Petrasch 1955 (wie Anm. 200), S. 19-20.

203) Vgl. hierzu weiterführend den Abschnitt »Die Erfindung von ›Hellhäutigkeit‹ als Norm in der venezianischen Malerei« (S. 186).

oberen Ende der Diagonale platziert, an deren unterem Ende links im Bild die erste beschriebene Figur liegt. Zwischen ihnen – in der Bildmitte – erscheint der Markgraf als irdischer Streiter für das Gute auf seinem weißen Pferd. Über die Tatsache hinaus, dass die dunkel ausgeführten Schwarzen von dem *weißen* Maler zur Unterstreichung der Fremdheit der hell dargestellen Schwarzen Osmanen eingesetzt werden, benutzt er die dunkle Körperfarbe zur Akzentsetzung und kompositionellen Strukturierung des Bildraumes.

In der europäischen Kunstgeschichte dominieren *weiße* Figuren, *weiße* Künstler_innen, *weiße* Wissenschaftler_innen und *weiße* Bildbetrachter_innen gleichermaßen. Schwarze Menschen waren und sind in allen vier Rollen als Minderheit präsent. Die Berücksichtigung dessen führt zu veränderten Werkinterpretationen. Tanya Tiffany führte dies anhand eines der *Bodegones* von Diego Velázquez (1599-1660) vor.[204] Sie rekonstruierte die (*weiße*) theologische Debatte über das Verhältnis der ortsansässigen Schwarzen Bevölkerung zur christlichen Religion in Sevilla um 1617 – der Entstehungszeit des Gemäldes – und wies nach, dass Velázquez über seinen Schwiegervater Francisco Pacheco davon Kenntnis und persönlich Kontakt zu versklavten Menschen im Haushalt seiner Eltern hatte. Tiffany interpretierte die Darstellung einer Schwarzen Hausangestellten im Vordergrund mit einer Emmaus-Szene im Hintergrund als Visualisierung der Ideen des Sevillaner Erzbischofs Pedro de Castro y Quiñones und des in Sevilla geborenen Jesuiten Alonso de Sandoval, die den Status der Schwarzen Bevölkerung als quasi kranke, geliebte Kinder Gottes betonten, die durch die Unterweisung im »rechten« Glauben geheilt werden könnten und deren Schwarz-Sein durch die Taufe in Erleuchtung transformiert werden könne. Mit der Emmaus-Szene als Metapher für die Liebe Gottes zu den einfachsten Menschen sowie die Erleuchtung der Jünger Jesu argumentierten sie dabei häufiger. Der Anteil der Schwarzen Bevölkerung in Sevilla war zu dieser Zeit so groß, dass sie in drei Religionsgemeinschaften (*cofrardías*) organisiert waren.[205] Nicht nur die Ausstattungen der Kirchen, sondern auch die Kunst in den privaten Haushalten, in denen die meisten von ihnen arbeiteten, rezipierten sie. Aus der Biografie von Velázquez erzählt

204) Vgl. Tanya J. Tiffany: Light, Darkness, and African Salvation. Velázquez's Supper at Emmaus, in: Art History 31 (2008) 1, S. 33-56. - Vgl. die Abbildung in: URL: http://www.prometheus-bildarchiv.de (25.7.2011): Diego Velázquez: Eine Magd, ca. 1619, Öl/Lw., 55 x 118 cm, Dublin, National Gallery of Irland.

205) Vgl. Isidor Moreno Navarro: La Antigua hermandad de los negros de Sevilla. Ethnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia, Sevilla 1997.

die *weiße* Forschung gerne, dass er auf Anweisung von König Philip IV. dem versklavten Juan de Pareja (um 1606-1670) »die Freiheit schenkte«, nachdem sie dessen künstlerische Werke entdeckt hätten. Sowohl der Mythos, dass Kunst frei mache, als auch derjenige des Künstlers als Rebell gegenüber den konservativen Strukturen seiner Gesellschaft wird damit fortgeschrieben. Es ist dokumentarisch belegt, dass Pareja während eines gemeinsamen Rom-Aufenthaltes mit Velázquez, ohne Beteiligung des Königs, aus der Versklavung entlassen wurde.[206] Die Tatsache, dass er danach weiterhin im Dienst von Velázquez arbeitete, ist weniger ein Zeugnis für die Großzügigkeit des berühmten Malers, als dass es zeigt, dass in Europa aus der Versklavung freigelassene Menschen wenige Chancen auf ein eigenständiges Leben hatten. Freilassungen nach Jahrzehnten der Arbeit in privaten Haushalten waren in Italien und Spanien damals üblich. Der deutsche Kunsthistoriker Carl Justi hatte schon im 19. Jahrhundert festgestellt, dass der *weiße* Maler Velázquez in seinem Porträt von Pareja dessen Aussehen als Schwarzer Mensch afrikanischer Herkunft unterstrich,[207] während Pareja sich in seinem Selbstporträt, am Rande einer Darstellung der Berufung des Evangelisten Matthäus,[208] »europäisierte«[209]. Offensichtlich ging es beiden nicht um eine möglichst naturgetreue Wiedergabe, sondern die Konstruktion von Andersartigkeit bzw. Zugehörigkeit. Ob es sich dabei um subjektiv Gesehenes oder bewusst Konstruiertes handelt, kann heute nicht mehr eruiert werden. Victor I. Stoichita hat daran erinnert, dass bereits Antonio Palomino (1714-1720) in seiner *Vida de Velázquez* darlegte, dass Velázquez das Porträt von Pareja als Probe seines Könnens im Vorfeld seiner Porträtierung von Papst Innozenz X. erstellte.[210] Die Zeitgenossen seien von der Ähnlichkeit zwischen Original und Gemälde äußerst erstaunt gewesen.[211] Hier beginnt die Legendenbildung eines außergewöhnlichen Naturalismus und die Würdigung einer sozial niedrig gestellten Person in einem selbständigen Porträt. Tatsächlich wurde das Original, also Pareja als Subjekt, von Velázquez zu einem »Pareja fuera

206) Vgl. Victor I. Stoichita: El retrato del esclavo Juan de Pareja. Semejanza y conceptismo, in: Svetlana Alpers (Hg.): Velázquez, Barcelona 1999, S. 379.

207) Vgl. Diego Velázquez: Juan de Pareja, 1649-50, Öl/Lw., 74 x 60 cm, New York, Metropolian Museum of Art.

208) Vgl. Juan de Pareja: Berufung des Evangelisten Matthäus, 1661, Öl/Lw., 22,5 x 35,5 cm, Madrid, Museo del Prado.

209) Vgl. Carl Justi: Diego Velázquez und sein Jahrhundert, Bd. 2, Bonn 1888, S. 180.

210) Vgl. Diego Velázquez: Papst Innozenz X., 1650, Öl/Lw., 140 x 120 cm, Rom, Galleria Doria-Pamphili.

211) Vgl. Antonio Palomino: El museo pictórico y escala óptica, Bd. 2, Madrid 1988, S. 238-239.

de marco«[212], also einem Vergleichsobjekt, gemacht, indem er ihm auftrug, das Porträt durch die Straßen Roms zu tragen und für eine Autopsie zur Verfügung zu stehen. Trotz des Gleichheits-Topos geht es in diesem Fall ganz anders als im Fall des Papst-Porträts in keiner Weise um die Autorität eines Gemäldes, das den Dargestellten in Abwesenheit repräsentiert, also Ausdruck und Instrument von dessen Machtausübung ist. In seinem *Bodegon* berücksichtigte Velázquez die Möglichkeiten einer *weißen* und Schwarzen Bildrezeption, um letztendlich die bestehenden sozialen Hierarchien zu bestätigen. *Weiße* Bildbetrachter_innen konnten das Gemälde als Verteidigung des Status quo lesen, Schwarzen Menschen wurde zugleich eine »Rettung« im Sinne des Christentums in Aussicht gestellt. Die Tatsache, dass Velázquez eine dunkel ausgeführte Frau als Chiffre für die nach Sevilla versklavten Menschen wählte, die historisch betrachtet keine homogene Einheit waren, ist ein Beispiel dafür, dass dunkle Körperfarbe in der europäischen Malerei auch nach der Renaissance eher die Referenz auf einen Gesellschaftsstatus denn eine naturalistisch gedachte »Hautfarbe« ist.

Zum Thema Bildbeschreibung kann abschließend zusammengefasst werden, dass von *weißen* Kunsthistoriker_innen zumeist mit zweierlei Maß gemessen wird: Betrifft eine Pauschalisierung Schwarze Bildfiguren – wie z.B. das Sprechen von M[...]en –, wird der Hinweis auf die damit einhergehende Fortschreibung einer kolonialen Benennungspraxis als Überempfindlichkeit bewertet. Das Sprechen von *weißen* Bildfiguren wird dagegen als überflüssige, pauschale Gruppenbildung aufgefasst. Der Sprachgebrauch bei der Bezeichnung des Bildpersonals spiegelt stärker die rassifizierte Position der jeweiligen Autor_innen sowie die entsprechenden Diskurse ihrer Zeit als diejenigen zur Entstehungszeit des betreffenden Kunstwerks. Das gilt für alle Sprachen gleichermaßen. Eine Verhaftung in diesen Diskursen lässt sich nicht vermeiden, kann nur selbstkritisch reflektiert werden. Die Überlegung, wie die *weiße* Ausdrucksweise auf Schwarze Bildbetrachter_innen bzw. Leser_innen wirken könnte, kann eine hilfreiche Strategie zur Überprüfung des eigenen Anteils an Rassifizierungsprozessen sein.[213] Was wird allgemein mit einem im *weißen* Sprachgebrauch üblichen Begriff assoziiert? Ist die Begriffsverwendung hinsichtlich dunkel ausgeführter Figuren derart, dass sie nicht auf hell ausgeführte Figuren angewendet werden würde?

212) Stoichita 1999 (wie Anm. 206), S. 374.

213) Vgl. Arndt/Hornscheidt 2004 (wie Anm. 120), S. 91-115; Sow 2008 (wie Anm. 115), S. 247-252.

Farbe

Das Phänomen Farbe setzt sich aus Farbreiz (Physik/Optik), Farbvalenz (Physiologie) und Farbempfinden (Psychologie) zusammen.[214] Entsprechend ist Farbe sowohl naturwissenschaftlicher als auch kulturwissenschaftlicher Analysegegenstand. Für die vorliegende Untersuchung stellt sich die Frage, inwiefern bei unterschiedlichen Erkenntnisinteressen Korrespondenzen in Hinblick auf die Charakterisierung der Farben Schwarz und Weiß ausgemacht werden können.

Gesehen wird nicht eine objektive Eigenschaft des Lichtes. Vielmehr handelt es sich um ein subjektives Empfinden der physikalischen Wirkung eines spezifischen Spektrums elektromagnetischer Wellen im menschlichen Auge.[215] Unterschiedliche Wellenlängen rufen unterschiedliche Farbempfindungen hervor. Auf Isaac Newton (1643-1727) geht die Erkenntnis zurück, dass weißes Licht zusammengesetzt ist und in seine Farben zerlegt werden kann.[216] Dem widersprach Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) grundlegend. Vor allem der Aufspaltungsgedanke lief seinem ganzheitlichen Naturverständnis zuwider. Mit seiner Kritik lag Goethe zwar falsch, sein Verdienst ist es aber, die Subjektivität der Farbwahrnehmung – und damit implizit ihre kulturelle Kodierung – diskutiert zu haben, betonte er doch ihre »sinnlich-sittliche Wirkung«.[217] In Goethes Verständnis ist die Harmonie von Farbe in der Balance zwischen Hell und Dunkel zu finden.

Der europäische Farb-Dualismus zwischen Weiß und Schwarz wird bis in die griechische Antike zurückverfolgt.[218] Weitestgehend sind es immer wieder die gleichen Text- und Bildbeispiele, anhand derer die negative Konnotation von Schwarz als irdisch, dämonisch, bedroh-

214) Vgl. einführend Lothar Gericke: Das Phänomen der Farbe. Zur Geschichte und Theorie ihrer Anwendung, Berlin 1970; Harald Küppers: Das Grundgesetz der Farbenlehre, Köln 1978; Johannes Pawlik: Theorie der Farbe. Eine Einführung in begriffliche Gebiete der ästhetischen Farbenlehre, Köln 1990; Jakob Steinbrenner und Stefan Glasauer (Hg.): Farben. Betrachtungen aus Philosophie und Naturwissenschaften, Frankfurt am Main 2007.

215) Der Definition des *Deutschen Instituts für Normierung* nach ist Farbe (DIN 5033) »diejenige Gesichtsempfindung eines dem Auge des Menschen strukturlos erscheinenden Teiles des Gesichtsfeldes, durch die sich dieser Teil bei einäugiger Beobachtung mit unbewegtem Auge von einem gleichzeitig gesehenen, ebenfalls strukturlosen angrenzenden Bezirk allein unterscheiden kann.«

216) Vgl. Isaac Newton: Optics or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light, London 1704.

217) Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Zur Farbenlehre, Tübingen 1810.

218) Vgl. Klausbernd Vollmar: Das Geheimnis der Farbe Schwarz. Psychologie, Mythos, Symbolik, Bern 1988; Klausbernd Vollmar: Das Geheimnis der Farbe Weiss. Unschuld und Verführung, Bern 1989; Klausbernd Vollmar: Schwarzweiss. Bedeutung und Symbolik der beiden gegensätzlichsten Farben, München 1992; Richard Dyer: White, London/New York 1997; Wolfgang Ullrich und Juliane Vogel (Hg.): Weiß, Frankfurt am Main 2003; Harald Haarmann: Schwarz. Eine kleine Kulturgeschichte, Frankfurt am Main 2005; Michel Pastoureau: Black. The History of a Color, Princeton 2008.

lich und zugleich faszinierendes weibliches Prinzip nachgewiesen wird. Die Farbsymbolik in Astrologie, Mythologie, Religion, Okkultismus und Esoterik wird diskutiert, ebenso wie die Wertung von Weiß und Schwarz im Kontext von Geburt, Hochzeit und Tod in verschiedenen Kulturen. Als konkrete Beispiele, die immer wieder herangezogen werden, können die biblischen Textpassagen zu Ham (dem Sohn Noahs), der Königin von Saba und der Taufe des Kämmerers ebenso wie künstlerische Darstellungen von Teufelswesen in der christlichen Kunst, Darstellungen der »Schwarzen Madonna«, des Heiligen Mauritius, der Heiligen Drei Könige, des Priesterkönigs Johannes sowie die literarischen Werke von William Shakespeare (allen voran *Othello*), *Moby-Dick* von Herman Melville und die Oper *Die Zauberflöte* von Wolfgang Amadeus Mozart genannt werden. Neben Druckgrafik und Fotografie wird aus dem Bereich der europäischen Kunstgeschichte im Zusammenhang mit dem Schwarz-Weiß-Kontrast auf die Werke von Leonardo da Vinci, Caravaggio, Francisco Goya, Kasimir Malewitsch, Piet Mondrian, Pablo Picasso und Henri Matisse verwiesen. Weiß wird im Kontrast zu Schwarz als edles, göttliches, lichtes und männliches Prinzip beschrieben. In den meisten Publikationen zum Thema wird dem unterdrückten Schwarz ein Widerstandspotenzial gegenüber dem dominanten Weiß zugesprochen (»Schwarz-Sein als gesellschaftliches Anders-Sein«[219]). Ein Beitrag gegen die »Diskriminierung des Schwarzen«[220] soll geleistet werden. Obwohl die wichtige Rolle von Sprache bei Farbbezeichnungen in diesem Zusammenhang diskutiert wird, erfolgt selten eine kritische Reflexion dessen in Hinblick auf die eigenen Texte:

> »Wenn es stimmt, daß manche Negerstämme über mehr als hundert Farbwörter für bestimmte Brauntöne verfügen, so heißt das nicht, daß unser Auge zu solcher Differenzierung nicht in der Lage wäre. Aber das Negerkind wird mit diesem Braunbereich in ganz anderer Weise vertraut als jemand, der nur über zwei oder drei Braunwörter verfügt. Der Neger sieht auch mehr Braunnuancen, weil seine Muttersprache ihn in eindringlicher Weise mit diesen feinen Unterschieden vertraut macht.«[221]

219) Haarmann 2005 (wie Anm. 218), S. 95.

220) Vollmar 1992 (wie Anm. 218), S. 10.

221) Helmut Gipper: Die Farbe als Sprachproblem, in: Sprachforum. Zeitschrift für Angewandte Sprachwissenschaft, (1955) 1, S. 141.

Dies schrieb der Sprachwissenschaftler Helmut Gipper 1955, um aufzuzeigen, dass Farbwahrnehmung und -bezeichnung keinesfalls eine anthropologische Konstante, sondern kultur- und lebensraumabhängig sind. Er unterscheidet ein *weißes* »Wir« von einem Anderen, das er äußerst diffus als N[....] mit einer eigenen »Muttersprache« definiert. Angesichts der Tatsache, dass das Beispiel nur auf einem Gerücht beruht (»wenn es stimmt, dass...«), erübrigt sich die Frage nach dem gemeinten geografischen Ort und der entsprechenden Sprache. Die Argumentation baut lediglich auf der Assoziationskette N[....] – braun – Afrika – anders auf. Dass es sich keinesfalls um ein veraltetes Beispiel handelt, zeigt ein Zitat aus dem Jahr 2005:

> »Ein Ding, das wir schwarz nennen (z.B. ein »Schwarzer« = Neger, Farbiger), ist nicht notwendigerweise wirklich schwarz, und Dinge, die unsere Fantasiegebilde sind (z.B. der Teufel als Personifikation des Bösen) sind nur deshalb schwarz, weil wir diese Farbe in unserer irrationalen Vorstellung damit assoziieren. Am Beispiel der sprachlichen Konstruktion unserer farbigen Umwelt lässt sich beispielhaft demonstrieren, dass Sprache das effektivste Instrument für den Aufbau unserer Kultur ist und gleichzeitig Medium des größten Verwirrspiels für unsere gedankliche Orientierung.«[222]

Der Sprachwissenschaftler Harald Haarmann bezeichnet hier einen Schwarzen Menschen als »Ding« und verwendet »Schwarz« als Synonym für N[....], gefolgt von der Assoziation »schwarz gleich böse«. Wie Gipper fünfzig Jahre vorher geht er von einem *weißen* »Wir« aus. Dass Haarmann gerade durch die Wahl dieses Beispiels selber »Sprache als effektivstes Instrument« für den Aufbau einer *weißen* Kultur verwendet, diskutiert er nicht, obwohl er an anderen Stellen Kritik an der Dominanz des eurozentrischen Weltbildes übt und dafür plädiert, den Kultureinfluss aus Afrika in Europa nicht zu verleugnen.[223]

Auf einem weiteren Gebiet der Farbe wären aus Perspektive der Kritischen Weißseinsforschung kunsthistorische Forschungen interessant. Der unterschiedliche Charakter der Subtraktiven und Additiven Farb-

222) Haarmann 2005 (wie Anm. 218), S. 57.

223) Vgl. ebd., S. 159. – Die aktuellen kunsthistorischen Forschungen zu Farbsymbolik und »Hautfarben« werden im Kapitel »*Weiße* Differenzbildung« ausführlich besprochen (siehe Abschnitt: »Die Erfindung von ›Hellhäutigkeit‹ als Norm in der venezianischen Malerei«, S. 186).

mischung ist bemerkenswert. Die erstere ist ein physikalisches Phänomen, bei dem das Lichtspektrum verändert wird. Totale Absorption der Strahlungsenergie lässt Schwarz entstehen, die unbunte Grundfarbe Weiß ist als Voraussetzung dafür notwendig. Die Additive Farbmischung ist dagegen ein physiologisches Phänomen, das durch gleichzeitiges Zusammenwirken von Farbreizen auf der Netzhaut Weiß als Summe aller Farben erzeugt, wobei hier die unbunte Grundfarbe Schwarz als Basis Voraussetzung sein muss. Schwarz und Weiß sind somit untrennbar miteinander – nicht nur als Gegensätze – sondern als Voraussetzungen füreinander verbunden. Weiß ist in beiden Farbmischungssystemen die Summe aller Farben, während Schwarz die Abwesenheit von (weißem) Licht ist. Die Tatsache, dass diese optischen Phänomene in der Folge der Forschungen von Newton in genau der Zeit beschrieben wurden, als sich die Idee kollektiver »Hautfarben« in Europa etabliert hatte und diese mit älteren Farbwertungen assoziiert wurden, erscheint mir ein Indiz für die Relevanz weiterer interdisziplinärer Forschungen zu dieser Thematik zu sein. Dass dies keinesfalls zu sehr von heute aus gedacht ist, zeigt sich darin, dass Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) in seiner Schrift *Geschichte der Kunst des Altertums* die als »weiß« beschriebene Farbe des Europäers mit dem Reflexionsgrad des physikalischen Lichts in Verbindung setzt:

> »Die Farbe trägt zur Schönheit bey, aber sie ist nicht die Schönheit selbst, sondern sie erhebet dieselbe überhaupt und ihre Formen. Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die mehresten Lichtstrahlen zurückschicket, folglich sich empfindlicher macht, so wird auch ein schöner Körper desto schöner seyn, je weißer er ist [...] Ein Mohr könnte schön heißen, wenn seine Gesichtsbildung schön ist, und ein Reisender versichert, daß der tägliche Umgang mit Mohren das widrige der Farbe benimmt, und was schön an ihnen ist, offenbart; so wie die Farbe des Metalls, und des schwarzen oder grünlichen Basalts, der Schönheit alter Köpfe nicht nachtheilig ist.«[224]

Die Kulturwissenschaftlerin Jana Husmann-Kastein hat erstmals aus Perspektive der Kritischen Weißseinsforschung die Farb- und Geschlechtersymbolik im Zusammenhang mit der »Rassen«-Konstruktion thematisiert:

224) Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums (Dresden 1764), Faksimile-Neudruck, Baden-Baden 1966, S. 147-148.

> »Im Zuge der Säkularisierung wurde das europäische Vernunftsubjekt zunächst symbolisch weiß, bevor Weißsein zu einer anthropologisch ›wissenschaftlichen‹ Kategorie konstruiert wird. Das farbliche Weißwerden ist Resultat eines kulturellen Überschreibungsprozesses göttlicher Attribute, in dem es zur Aneignung und Visualisierung der symbolischen Weiß-heit Gottes kommt. Diverse schwarz codierte Gegenbilder formieren sich entlang der modernen Kategorie ›Rasse‹ und ›Geschlecht‹. Sexismen und Rassismen lassen sich dabei jedoch nicht parallelisieren.«[225]

»Weisz« und »schwarz« waren erstmals im 17. Jahrhundert als Bezeichnung für die »Hautfarben« von Europäer_innen und Afrikaner_innen verwendet worden.[226] Nicht nur Nichteuropäer_innen, sondern auch innereuropäische Minderheiten wurden von der Mehrheitsgesellschaft als »schwarz« bezeichnet, z.B. Sinti und Roma, Juden und Iren.[227] Für das Bürgertum bedeutete das säkulare Konzept Weißsein eine neue Form der Herleitung göttlicher Legitimation.[228] Die Lösung von religiösen und politischen Autoritäten im 18. Jahrhundert und die Entwicklung eines auf der menschlichen Vernunft basierenden Wissenschaftskonzepts in Europa trieb die Erforschung von Natur und Mensch voran und den Glauben an eine kontinuierliche Evolution, die als Fortschritt gewertet wurde.[229] Die Betonung, dass der Mensch Gottes Ebenbild sei, führte im Umkehrschluss zur Menschwerdung Gottes. Die Farbe Weiß als Symbol des göttlichen Lichtes wird auf den *weißen* Mann übertragen, der fortan

225) Jana Husmann-Kastein: Schwarz-Weiß. Farb- und Geschlechtssymbolik in den Anfängen der Rassenkonstruktionen, in: Tißberger u. a. 2006 (wie Anm. 127), S. 45. – Den zunächst für den Band *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland* (2005) von Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt verfassten Text publizierte die Autorin letztendlich in dem von ihr selber zusammen mit Martina Tißberger, Gabriele Dietze und Daniela Hrzán herausgegebenen Band *Weiß – Weißsein – Whiteness* (2006), der sich gegen die Radikalität des ersten verwehrt.

226) Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 7, Leipzig 1889, Sp. 520 (N[....]) und Bd. 14, Leipzig 1955, Sp. 1191 (»weisz«).

227) Vgl. hierzu beispielsweise Isidora Randjelovič 2007: »Auf vielen Hochzeiten spielen«. Strategien und Orte widerständiger Geschichte(n) und Gegenwart(en) in Roma Communities, in: Kien Nghi Ha, Nicola Lauré al-Samarai und Sheila Mysorekar (Hg.): re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland, Münster 2007, S. 265-279; Karen Brodkin: How Jews Became White Folks and What That Says About Race in America, New Brunswick 1998; Jonathan Schorsch: Jews and Blacks in the Early Modern World, Cambridge 1994; Noel Ignatiev: How the Irish Became White, New York 1995.

228) Vgl. Husmann-Kastein 2006 (wie Anm. 225), S. 51.

229) Vgl. Helmut Holzey: Aufklärung, in: Hans Jörg Sandkühler (Hg.): Enzyklopädie Philosophie, Bd. 1, Hamburg 2010, Sp. 176-899.

als Repräsentant der Menschheit gilt.[230] Die Lichtmetaphern der Aufklärung unterstreichen dies: Das gottgegebene Licht der Vernunft gilt als natürliche menschliche Eigenschaft. Aus der Unmöglichkeit, die in Europa und den USA deklarierten Ideale von Freiheit, Gleichheit und Solidarität mit Kolonialismus und Versklavung in Einklang zu bringen, entwickelte die Aufklärung Argumentationsmuster zur Legitimation von Ungleichheit, darunter die menschlichen »Rassen«.[231] In der *Enzyklopädie Philosophie* heißt es 2010:

> »Die Farbe der Rassen ist nicht Ausdruck empirischer Recherchen, sondern das Resultat einer von der Ideologie des Weißseins geleiteten Stigmatisierung.«[232]

»Hautfarben« wurden neben anderen körperlichen Eigenschaften ausgewählt, mit Bedeutung versehen, in eine Hierarchie gebracht und als natürlich vorhandenes, ausschlaggebendes Kriterium der Unterscheidung definiert.[233]

Das Thema Farbe ist für diese Arbeit insgesamt von zentraler Bedeutung. Die in diesem Abschnitt dargelegten Forschungsansätze und Fragestellungen sollen daher vor allem der Hinweis darauf sein, dass sich die Thematik noch in einem weiteren Feld, vor allem in Verbindung mit naturwissenschaftlichen und wissenschaftsgeschichtlichen Forschungen, ausweiten ließe.

Perspektive

In seinem Aufsatz *Die Perspektive als symbolische Form* (1924) befasst sich Panofsky ausführlich mit den neurologischen Bedingungen der räumlichen Wahrnehmung, betont aber, dass die Darstellung des zu Sehenden kulturell bedingt ist.[234] Schließlich war es doch seine Absicht, Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* auf die Perspektivkonstruktion in der

230) Vgl. Husmann-Kastein 2006 (wie Anm. 225), S. 53-54.

231) Vgl. Gudrun Hedges: Schattenseiten der Aufklärung. Die Darstellung von Juden und »Wilden« in philosophischen Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts, Schwalbach im Taunus 1999; Peggy Piesche: Der »Fortschritt« der Aufklärung – Kants »Race« und die Zentrierung des *weißen* Subjekts, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 95), S. 30-39.

232) Wolf D. Hund: Rassismus, in: Sandkühler 2010 (wie Anm. 229), Bd. 3, Sp. 2191.

233) Vgl. Susan Arndt: Hautfarbe, in: Arndt/Ofuatey-Alazard 2011 (wie Anm. 113), S. 332-342.

234) Vgl. Erwin Panofsky: Die Perspektive als Symbolische Form (1924/25), in: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1980, S. 99-167.

europäischen Kunst anzuwenden.[235] Panofsky ist sich in diesem Text ebenso wie in seinem gleichfalls für die europäische Kunstgeschichte grundlegenden Aufsatz *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (1932) der Grenzen seiner Schlussfolgerungen bewusst und erhebt für sie keinen Anspruch auf universelle Gültigkeit.[236] In der Rezeption seiner Texte ist dieses selbstkritische Moment weitestgehend verloren gegangen. Roelof van Stratens sehr anschauliche und von vielen Studierenden gelesene *Inleiding in de Iconografie* (1985) erweckt den Eindruck, es würde sich um eine jederzeit anwendbare Methode handeln.[237]

In den 1980er Jahren diskutierte Bryson erneut die Perspektivkonstruktion als soziales Zeichen in der europäischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts.[238] Er differenzierte zwischen einem abendländischen, gebieterischen »gaze« (Starren) als entkörperlichtem Sehen und einem östlichen, subversiven und wandernden »glance« (flüchtigen Blick), der den Prozess des Malens und den Körper als Stätte des Bildes betont.[239] Dass sich diese Formen des Sehens nicht eindeutig einzelnen Kulturen/Regionen der Kunstproduktion zuschreiben lassen, ist wiederholt festgestellt worden.[240] Dennoch eröffnet die Unterscheidung verschiedener Blicke bzw. Blickführungen die Möglichkeit, differenzbildende Momente besser zu identifizieren. bell hooks definierte »gaze« als machtvolle, soziopolitische Blickweise zur Definition des Anderen.[241] Das um 1410 von Filippo Brunelleschi (1377–1446) entwickelte zentralperspektivische Projektionsverfahren und die Orientierung am menschlichen Körper als architektonische Maßeinheit durch Leon Battista Alberti (1404–1472) und Leonardo da Vinci (1452–1519) gelten in der dominanten Kunstgeschichtsschreibung als entscheidende Entwicklungsschritte der italienischen Renaissance. Mit der Orientierung an einem idealtypischen Menschen erfolgte der Wandel von einem theozentrischen zu einem anthropozentrischen Weltbild. Dass damit aber auch die Hierarchisierung der Menschheit nach vielfältigen Differenzkriterien wie Geschlecht, Alter und Aussehen einherging, wird selten im Zusammenhang damit diskutiert.[242] Anhand Masaccios (1401–1428) *Trinitätsfresko* im Sei-

235) Vgl. Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 1-3, Hamburg 1923-1929.

236) Vgl. Panofsky 1964 (wie Anm. 152), S. 85-97.

237) Vgl. Roelof van Straten: Inleiding in de Iconografie, Muiderberg 1985.

238) Vgl. Bryson 2001 (wie Anm. 160), S. 119.

239) Ebd., S. 123-125.

240) Vgl. Schulz 2005 (wie Anm. 146), S. 51.

241) hooks 1994 (wie Anm. 126), S. 204-220.

242) Vgl. Belting 2008 (wie Anm. 156), S. 57.

tenschiff von Santa Maria Novella in Florenz ist rekonstruiert worden, dass es einen festen Betrachterstandort im Mittelschiff vorgibt.[243] Der so als Ausgangspunkt für die Perspektivkonstruktion definierte Mensch repräsentiert allerdings nicht den Durchschnitt der Menschheit, sondern ist ein 1,70 Meter großer, mitteleuropäischer Mann. Dadurch werden kleinere Betrachter_innen von einer idealen Wahrnehmung des Werks ausgeschlossen. Die mittelalterlichen »Aggregatträume«[244], die erst durch einen umherschweifenden Blick erfasst und durch die Betrachter_innen zusammengesetzt werden mussten, waren diesbezüglich sehr viel demokratischer. Der *weiße* Mathematiker Brian Rotman legte dar, dass in der Einführung der Null, des Fluchtpunkts und des Papiergeldes in Europa zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert parallele Vorgänge in sehr unterschiedlichen Zeichensystemen gesehen werden können. Sie sind alle um die »Vorstellung einer Abwesenheit«[245] herum strukturiert und können damit zugleich Alles und Nichts repräsentieren. Mit der Zentralperspektive wurde eine Betrachterstelle entworfen, in der sich potenziell jede_r positionieren kann, der Fluchtpunkt funktioniert wie eine visuelle Null:

> »Jede Abbildung innerhalb des Codes der perspektivischen Kunst bietet daher dem Betrachter die Möglichkeit, sich selber zu verobjektivieren, ein Weg, um sich von außen als einheitliches sehendes Subjekt wahrzunehmen.«[246]

Die Abkehr von mittelalterlichen, ikonischen Zeichen hin zur Repräsentation der sichtbaren Welt durch semiotische Zeichen in der europäischen Malerei sieht Rotman auch hinsichtlich des Farbwechsels von Gold zu Weiß gegeben:

> »Alberti [drängt] in seiner Abhandlung über das Malen auf die Verwerfung von Gold zugunsten von Weiß als das angemessene Zeichen für Heiligkeit. Zugleich als mögliche Farbe mit jeder anderen Farbe gleichgestellt und als Meta-Farbe, ist Weiß ein Zeichen, das die Abwesenheit der Farbe anzeigt und die systematische Mehrdeutigkeit des Fluchtpunktes re-

243) Vgl. Wolfgang Kemp: Masaccios »Trinität« im Kontext, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Nr. 21 (1986), S. 45-72.

244) Panofsky 1980 (wie Anm. 234), S. 109.

245) Brian Rotman: Die Null und das Nichts. Eine Semiotik des Nullpunkts, Berlin 2000 (Ersterscheinung auf Englisch 1987), S. 28.

246) Ebd., S. 47.

flektiert. Daher wollte Alberti, daß Weiß die Präsenz Gottes in der Farbsphäre zeigte, da der Fluchtpunkt bereits die Präsenz des Künstlers im Raum erfüllte.«[247]

Diesen Zusammenhang zwischen der Farbe Weiß als essenziellem Bestandteil der Ölmalerei und der Zentralperspektive als einheitlicher Raumsuggestion werde ich im Kapitel »*Weiße* Differenzbildung« (siehe S. 169) aufgreifen und zeigen, dass dunkel ausgeführte Figuren in der europäischen Kunst des 16. Jahrhunderts häufiger als Blickfang und zur Erschließung des Bildraumes eingesetzt wurden.

Zusammenfassend kann an dieser Stelle festgestellt werden, dass die Zentralperspektive in dieser Zeit insofern *weiß* ist, als dass sie sich als universelle Norm geriert, die dem Betrachter einen idealen, einzig möglichen Standpunkt zuweist. Die Zentralperspektive unterbindet das multiperspektivische Sehen. Die Konstruktion eines scheinbar realistischen Raumes, in dem das Dargestellte gleich einer göttlichen Schöpfung zum Leben erwacht, entspricht der Erfindung von heller Körperfarbe als Norm in der europäischen Malerei und der Illusion *weißer* Europäer_innen, die Welt als Ganzes erfassen bzw. erschließen zu können.

Ikonografie

Wie im Abschnitt zum Thema Bildbeschreibung dargelegt, ist die Benennung von Figuren mit dunkler Körperfarbe in der europäischen Kunstgeschichte üblich. Da sie von *weißen* Autor_innen als Abweichungen von der Norm wahrgenommen werden, waren sie stets von Interesse und wurden im Rahmen der Ikonografie untersucht. Die entsprechenden Forschungen sind Gegenstand des nächsten Kapitels »*Weiße* Wissensproduktion« (siehe S. 97).

Ausstellungsbetrieb

Inwiefern westeuropäische Museen heute ihrem Bildungsauftrag gerecht werden, ob sie alle Bevölkerungsgruppen einer transkulturellen Gesellschaft repräsentieren können und wie sie mit ihren aus nichteuropäischen Gebieten geraubten Beständen umgehen, sind Fragen, die in den letzten Jahren zum Thema Ausstellungsbetrieb und Globalisierung diskutiert wurden.[248] Im Folgenden werde ich anhand der »Kulturstadt«

247) Ebd., S. 51.

248) Vgl. hierzu die Publikationen des Deutschen Museumsbundes: Hermann Auer: Das Museum und die Dritte Welt, München 1981; Hans-Martin Hinz: Das Museum als Global Village. Versuch einer Standortbestimmung am Beginn des 21. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2001; Michael Eissenhauer (Hg.): Museen gestalten Zukunft – Perspektiven im 21. Jahrhundert, Kassel 2006. – Das Projekt

Dresden zeigen, wie Kritische Weißseinsforschung die Fortschreibung von strukturellem Rassismus in der Kulturszene aufdecken kann.[249]

Dresden ist in den letzten Jahren zu einer Stadt der kulturellen Superlative geworden: 2004 wurde das Neue Grüne Gewölbe und 2006 das Historische Grüne Gewölbe im Dresdner Residenzschloss eröffnet. 2005 katapultierte die Wiederweihe der Frauenkirche die Stadt in das internationale Bewusstsein, zeitgleich wurde durch die Eröffnung der Kunsthalle im Lipsius-Bau und die Gründung des Gerhard Richter Archivs die Barockstadt auch als Zentrum der Gegenwartskunst definiert. Auch die Präsentationen des Kupferstich-Kabinetts und der Rüstkammer im Schloss, der Porzellansammlung und des Mathematisch-Physikalischen Salons im Zwinger sowie der Skulpturensammlung und der Galerie Neue Meister im Albertinum wurden in den letzten Jahren neu konzipiert. Neben diesen Ereignissen vor Ort stellten sich die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden mit Großausstellungen im Ausland vor.[250] Die gemeinsam mit den Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München anlässlich der deutschen EU-Ratspräsidentschaft ausgerichtete Ausstellung *Blicke auf Europa. Europa und die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts* (Brüssel 2007) führte endgültig eine kulturpolitische Gleichrangigkeit Dresdens mit den führenden deutschen Kunstzentren

Global Art and the Museum (GAM) des *Karlsruher Zentrums für Kunst und Medientechnologie* (ZKM) unter der Leitung von Hans Belting, Andrea Buddensieg und Peter Weibel vertiefte das Thema in den letzten Jahren in einer Reihe von Konferenzen und Publikationen. Vgl. Andrea Buddensieg und Peter Weibel (Hg.): Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective, Ostfildern 2007; Hans Belting und Andrea Buddensieg (Hg.): The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums, Ostfildern 2009; URL: http://www.globalartmuseum.de/site/home (9.11.2007). – Zahlreiche Schwarze Beiträge sind in den drei Bänden der Wiener Reihe *Schnittpunkt. Ausstellungstheorie & Praxis* enthalten: Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005; Belinda Kazeem, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld (Hg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009; Monika Sommer-Sieghart und Charlotte Martinz-Turek (Hg.): Storyline. Narration im Museum, Wien 2009.

249) Der folgende Text zur Kritik am Dresdner Ausstellungsbetrieb bildet insofern den Kern der vorliegenden Arbeit, als dass mit ihm 2004 meine Auseinandersetzung mit der Kritischen Weißseinsforschung begann. Von der ersten Fassung (publiziert als »Weiß-Schwarz-Malerei. Whiteness studies in der Kunstgeschichte«, in: Greve/Volker-Saad 2006 [wie Anm. 193], S. 18-25) über die Fassung »Ein Schwarzer als Repräsentant der *weißen* Stadt Dresden?« In: Hemingway/Schneider 2008 (wie Anm. 151), S. 157-164 bis zu dem hier vorliegenden Text wird deutlich, wie schwer es mir fiel, von dem Begriff M[...] Abschied zu nehmen und den Bezug des diskutierten Werks zum deutschen Kolonialismus herauszustellen.

250) Vgl. Mississippi Commission of International Cultural Exchange (Hg.): The Glory of Baroque Dresden, Ausst.-Kat., Mississippi Arts Pavilion, Jackson 2003; Cordula Bischoff (Hg.): Dresden. Spiegel der Welt, Ausst.-Kat., National Museum of Western Art Tokyo, Tokyo 2005; Antje Scherner und Dirk Syndram (Hg.): Princely Splendor. The Dresden Court 1580-1620, Ausst.-Kat., Hamburg/Rom/Versaille/Mailand 2004; Anna Greve und Jon L. Seydl (Hg.): From Caspar David Friedrich to Gerhard Richter. German Paintings from Dresden at The J. Paul Getty Museum, Ausst.-Kat., The Paul Getty Museum Los Angeles, Köln 2006.

Berlin und München vor.[251] Der Bau der Waldschlösschen-Brücke über die Elbe, der zum Verlust des UNESCO-Weltkulturerbetitels führte, hat diesem Image keinen Schaden zugefügt.

Die zahlreichen Neueinrichtungen der Museen auf dem aktuellsten Stand der Technik, die zu dieser Erfolgsgeschichte führten, waren Chancen zur inhaltlichen Revision der musealen Präsentationen, die nicht genutzt wurden. Dies lässt sich exemplarisch an einem einzigen Ausstellungsstück zeigen. Eine aus Birnbaumholz geschnitzte und mit Edelsteinen besetzte Skulptur von Balthasar Permoser und Johann Melchior Dinglinger war zentrales Werbemotiv für die genannten Ereignisse (Abb. 6).[252] Sie entstand um 1724 im Zuge der von Kurfürst August I. veranlassten Neuaufstellung des Grünen Gewölbes im Jahre 1733. Als Trägerfigur sollte sie einer aus den Anfängen der Dresdner Kunstkammer stammenden Smaragdstufe zu neuer Geltung verhelfen. Diese war 1581 ein Geschenk von Kaiser Rudolf II. an den sächsischen Kurfürsten August gewesen. Da sie aus den Minen bei Muzo (im heutigen Kolumbien) stammt, ist sie Zeugnis sowohl der kolonialen Ausbeutung südamerikanischer Bodenschätze und Arbeitskräfte, als auch der darauf aufbauenden europäischen Herrschaftsverhältnisse und Museumsgründungen. Die Gestaltung der Trägerfigur in Anlehnung an eine Amerika-Darstellung lag nahe und ihre Tätowierungen lassen sich tatsächlich auf Kupferstiche des 2. Teils der *India Occidentalis* (1591) aus der Werkstatt von Theodor de Bry über die Bevölkerung Floridas zurückführen.[253] Bis auf einen Lendenschurz und den Schmuck ist die Figur nackt. Entgegen der Kupferstichvorlagen wurden Physiognomie und Körperfarbe der Skulptur im Sinne des »Rasse«-Konzepts des 18. Jahrhunderts »afrikanisiert«. Die Figur ist somit die europäische Konstruktion eines Afroamerikaners. Es ist zu vermuten, dass die Anwesenheit von Savase Oke Charnige und Tusské Stannagée in Dresden zwischen 1722 und 1725, zweier »amerikanischer königlicher Printzen«, wie es im *Sächsischen Kern-Chronicon* von Johann Christian Crell heißt,[254] das Werk und sein Pendant anregten.[255] Durch diese zweite Figur mit einer Stufe aus

251) Vgl. Reinhold Baumstark, Martin Roth und Peter-Klaus Schuster (Hg.): Blicke auf Europa. Europa und die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, Ausst.-Kat., Palais des Beaux-Arts Brüssel, Ostfildern 2007.

252) »Ein Mohr von Holz geschnitten braun laquiert [...] traget in einer mit Krötüberzogenen Muschel die kostbare orientalische Smaragd-Stuffe...« Inventar des Juwelenzimmers 1733, S. 562.

253) Vgl. Greve 2004 (wie Anm. 147), S. 110-134.

254) Vgl. Johann Christian Crell: Kurtzgefaßtes Sächsisches Kern-Chronicon, 3. Paquet, 28. Couvert, Leipzig 1722, S. 35-37; 5. Paquet, 62. Couvert, Leipzig 1725, S. 559-562.

255) »Ein großer Mohr braunschwärzlich laquiert [...] traget eine Stuffe von hiesigen Land, Erzt und couleurten Landsteinen...« Inventar des Juwelenzimmers 1733, S. 586.

verschiedenfarbigen, vorwiegend sächsischen Steinen sollte dem sagenhaften Reichtum Amerikas ein würdiges Gegenüber geschaffen werden, das die Konkurrenzfähigkeit des einheimischen Bergbaus bewies (Abb. 7).[256] In den beiden Figuren manifestiert sich ebenso wie in anderen Darstellungen Schwarzer Menschen im Bestand des Grünen Gewölbes das Verlangen der *weißen* Europäer_innen nach Exotik und Eroberung nichteuropäischer Welten.[257] Bezeichnend ist dafür, dass die Darstellung eines Königs verwendet wurde, dessen dunkle Körperfarbe eine Referenz auf sein nichteuropäisches Herrschaftsgebiet sein soll. Nicht am Hof lebende Menschen standen Pate, sondern die aus älteren Bildtraditionen und illustrierter Reiseliteratur gespeisten Vorstellungen und Konstruktionen nichteuropäischer Menschen, wie es sich auch in Bezug auf Darstellungen auf Kokosnusspokalen und Faltgloben nachweisen lässt.[258] Haben die als Dienstboten, Pferdeführer und Musiker arbeitenden Schwarzen Menschen am sächsischen Hof diese Figuren zu Gesicht bekommen? Was hätte der im Vorwort genannte Anton Wilhelm Amo, der zur Entstehungszeit der Skulptur an den sächsischen Universitäten Halle, Wittenberg und Jena Philosophie lehrte, über sie zu sagen gehabt?

Die Faszination für die ästhetische Kraft der hier diskutierten Skulptur aus *weißer* Perspektive besteht bis heute. So erschien die Figur zwischen 1998 und 2004 alljährlich auf dem Werbeplakat für das Dresdner Stadtfest, jeweils mit etwas unterschiedlichen Hintergründen (Abb. 5).[259] Hat sich die Wahrnehmung der über 280 Jahre alten Skulptur angesichts anhaltender Debatten über Globalisierung und Migration verändert? Auf dem Plakat sind vor der grau abgesetzten Altstadtsilhouette Dresdens unter blassblauem Himmel in der unteren Bildhälfte – von links nach rechts – elf Figuren zu sehen: Das vergoldete Reiterstandbild von Kurfürst August I. (1736), das sich auf der Neustädter Seite Dresdens befindet, die hell ausgeführte »schlummernde Venus« aus dem gleichnamigen Gemälde von Giorgione (um 1508/10) in der Gemäldegalerie Alte Meister, ein Pantomime-Schauspieler mit weißer Maske, ein hell dargestelltes kleines Mädchen, ein Cellist mit heller Körperfarbe, das blasse »Schokoladenmädchen« von Jean-Etienne Liotard (um 1744/45), die dunkel ausgeführte Trägerfigur der Smaragdstufe, eine mit Rouge geschminkte

256) Vgl. ausführlicher zur Geschichte dieser Skulptur Greve 2005a (wie Anm. 193), S. 39-47.

257) Vgl. Greve 2006b (wie Anm. 184), S. 81-86.

258) Vgl. Anna Greve: Die Welt aus der Tasche gezogen. Ein neu erworbener Faltglobus im Mathematisch-Physikalischen Salon, in: Dresdener Kunstblätter (2005) 2, S. 298-306; Greve 2006c (wie Anm. 178), S. 205-210.

259) Ich danke Frau Christine Rothenberg, Förderverein Dresdner Stadtjubiläum 2006, die mir das Plakatmotiv zur Verfügung stellte.

hell dargestellte Schauspielerin, davor ebenfalls im historischen Kostüm eine Figur mit heller Körperfarbe und das Doppelporträt von Rembrandt mit seiner Frau Saskia (um 1635). Es handelt sich also um Vertreter der Dresdner Kunst- und Kulturszene aus den Staatlichen Kunstsammlungen, dem Schauspielhaus und der Semperoper. Abgesehen von dem goldenen August, der nackten, hell ausgeführten Venus und der Trägerfigur mit ihrer spärlichen Bekleidung, ist nicht sofort erkennbar, ob es sich um reale, verkleidete Personen oder Figuren aus berühmten Gemälden der europäischen Kunstgeschichte handelt. In ihrer Zusammenstellung repräsentieren sie eine europäische *weiße* Kultur. Wieso wird die Darstellung eines Schwarzen Menschen als geeignetes Aushängeschild für die Stadt Dresden mit einer mehrheitlich *weißen* Bevölkerung ins Zentrum gerückt, flankiert von zwei aus Mann und Frau bestehenden Gruppen? Am linken Bildrand blickt Kurfürst August voller Tatendrang mit erhobenem Haupt gen Himmel. Die schlummernde Venus liegt hingegen völlig passiv und wehrlos zu seinen Füßen, während die Hufe des Pferdes über ihrem verletzlichen Körper schweben und drohen, ihre Schamgegend brutal zu treffen. Die Nacktheit der hell ausgeführten Venus entspricht dem Typus des Idealschönen der Hochrenaissance und unterscheidet sich damit deutlich von der stereotypen wilden Nacktheit der dunkel ausgeführten Trägerfigur, die wiederum gar nicht verletzlich wirkt. Der polarisierten Geschlechterkonstellation am linken Bildrand ist ein ganz anderes Geschlechterverhältnis am rechten Bildrand gegenüber gestellt: Rembrandt, mit seiner Frau Saskia auf dem Schoß, erhebt fröhlich sein Glas. Auch hier dominiert der Mann, die Frau strahlt jedoch ein eigenes Selbstbewusstsein aus. Die Begegnung zwischen Mann und Frau, als unvereinbare andersartige Wesen, in allen ihren Nuancen scheint ein unabdingbarer Aspekt des Feierns zu sein, was das zentrale Thema des Plakates ist. In der zentralen Figur, die sich zwischen diesen Gruppen befindet, kristallisiert sich eine weitere Facette von Andersartigkeit: Sie wird durch ihre dunkle Körperfarbe, den besonderen Körperschmuck und die Nicht-Bekleidung, die Freiräume links und rechts von ihr sowie ihre Haltung von den übrigen Gestalten hervorgehoben. Ihre Gestik suggeriert, dass sie inmitten dieser fröhlichen Gesellschaft den Bildbetrachter_innen ein Tablett hinhalten würde. Von der Smaragdstufe als kolonialer Beute, die von der Trägerfigur scheinbar freiwillig offeriert wird, ist auf dem Plakat kaum etwas erkennbar. So erfüllt diese Figur, wie das Mädchen mit dem exotischen Getränk Schokolade links dahinter, eine dienende Funktion, sie nimmt nicht als Gast an der Festgesellschaft teil. Ihr Körper ist Träger kostbarer Edelsteine, die einen besonderen finanziellen, künstlerischen und exotischen Reichtum Dresdens suggerieren. Durch den Kontext der

anderen Figuren ist dieser Reichtum nun sächsisch und nicht mehr amerikanisch, wie im Falle des realen Kunstwerkes, wie oben dargelegt wurde. Potenziert wird dieses Moment durch die Tatsache, dass eben nicht das »heimischere« Werk der Trägerfigur mit einer Stufe aus sächsischen Edelsteinen gewählt wurde. Der Prozess der Aneignung des Fremden zur eigenen Identitätskonstruktion hat sich im 21. Jahrhundert somit gegenüber dem 18. Jahrhundert zugespitzt.

Sieben Jahre lang hatten die Dresdner jeden Sommer dieses Plakat vor Augen. Wie im 18. Jahrhundert, als das Werk entstand, macht die Trägerfigur die Figurenansammlung bunter und erfüllt eine Rolle als Diener und Exot, der die *weißen* Betrachter_innen belustigt. Entsprechend hatte der Ausländerrat Dresden zur Entstehungszeit des Plakates Einspruch dagegen erhoben, der aber von Seiten der Plakatproduzenten mit dem Hinweis, es würde sich bei der Skulptur um die Darstellung eines amerikanischen Prinzen handeln, als mangelnde Souveränität im Umgang mit Kunstwerken abgewiesen wurde.[260] Nach Auskunft der Hersteller sei eine Auswahl aus den prominentesten Dresdner Werken getroffen worden. Diese Figur hätte sich ästhetisch am besten in den Bildaufbau fügen lassen. Dadurch, dass alle übrigen Figuren eine helle Körperfarbe aufweisen, wirkt die dunkel ausgeführte besonders exponiert. Indem die übrigen Figuren aus Kunstwerken als kulturelle Vorfahren und Dresdner Persönlichkeiten inszeniert sind, wird deutlich, dass der dunkel dargestellen Figur als Teil dieses Erbes nur eine Sonderrolle auf einer niedrigen Stufe der sozialen Hierarchie zugebilligt wird. Als Identifikation für Schwarze Menschen in Dresden ist sie ungeeignet. Diese Figur gehört einer vergangenen Zeit an, ihre Gesellschaftsposition hat sich im heutigen Kontext noch verschlechtert, da sie ihren einstigen Königsstatus gänzlich verloren hat. Die Figur soll nur ästhetischen und kulinarischen Genuss versprechen. Der Körper wird als Träger dieser Botschaft benutzt, eine individuelle Persönlichkeit – anders als dem Herrscher August I. am linken oder dem Maler Rembrandt am rechten Bildrand – wird ihr abgesprochen, obwohl das Werk, wie oben dargelegt, durchaus mit den konkreten Biografien von Savase Oke Charnige und Tusské Stannagée in Zusammenhang gebracht werden kann. Das Plakat wurde nicht bewusst mit dieser Intention gestaltet. Die Einzelmotive wurden aber ausgewählt und nach einem ästhetischen Empfinden arrangiert, das eine strukturelle *weiße* Privilegierung und Dominanz reproduziert. Die Tatsache, dass das Plakat über einen so langen Zeitraum immer wieder verwendet wurde, spricht nicht nur

260) Ich danke Herrn Stellmacher, Michel Sandsteinverlag Dresden, für das Gespräch am 11.04.2005.

für ökonomisches Marketing, sondern auch für die breite *weiße* Akzeptanz der Darstellung. Der bis heute anhaltende Reproduktionsprozess der bekanntesten Dresdner Konstruktion eines Schwarzen Menschen unterstreicht die Dominanz von Weißsein in der Stadt Dresden.

Auf dem Werbeplakat für die Ausstellung *The Glory of Baroque Dresden* im Jahr 2004 in Jackson/Mississippi ist das eben diskutierte Kunstwerk alleine zu sehen. Diese von den Staatlichen Kunstsammlungen ausgerichtete Ausstellung sollte die Kunst Dresdens und damit auch Dresden als attraktive Tourismusstadt darstellen. Warum wurde dafür ausgerechnet die Darstellung eines Schwarzen Menschen verwendet? Laut der Dresdner Projektmanagerin entschied der Direktor der *Mississippi Commission for International Cultural Exchange*, Jack Kyle, dass aufgrund eines Bevölkerungsanteils von 70% Schwarzer Menschen in Mississippi keine Kunstwerke mit Darstellungen von Schwarzen Personen gezeigt werden sollten, da diese darauf zumeist eine dienende Funktion erfüllten.[261] Die Furcht vor negativen Schlagzeilen und der allgemein geringe Wissensstand über europäische Kunst seien der Grund gewesen, die Thematik in Ausstellung und Katalog zu umgehen. Eine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Thema Kolonialismus und Rassismus erfolgte in den Gesprächen der deutschen und US-amerikanischen Kunsthistoriker_innen zu keinem Zeitpunkt, obwohl sich Gelegenheiten boten. So musste ein Bildnis von Kurfürst August I. kurzfristig ausgetauscht werden, weil die sich ebenfalls auf dem Gemälde befindende Darstellung eines Schwarzen Dieners wegen der üblichen Nicht-Nennung derartiger Figuren in Werktiteln *weißer* Herrscherbilder übersehen worden war.[262] Der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp kommentiert in seiner Rezension der Ausstellung ironisch:

> »Beim Gala-Empfang aus Anlass der Eröffnung und des Besuchs von Kanzler Schröder war die mehrheitlich schwarze Bevölkerung des Bundesstaates durchaus vertreten; hinter den Schanktischen und als Wachpersonal.«[263]

Angesichts der Tatsache, dass im Vorfeld der Ausstellung vereinbart wurde, keine Werke mit Darstellungen Schwarzer Menschen zu zeigen, erstaunt die Wahl der Smaragdstufe mit Trägerfigur. Dass der

261) Ich danke Frau Dr. Sabine Siebel, Ausstellungssekretärin der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, für das Gespräch am 12.2.2005.

262) Zu dieser Problematik vgl. den Abschnitt »Werktitel« (S. 59).

263) Wolfgang Kemp: Jetzt sind wir König, in: Die Zeit, 04.03.2004.

Dargestellte gar kein Schwarzer Mensch sei, wurde im Kontext der Ausstellung mit derartiger Vehemenz betont, dass der in Anlehnung an Kupferstiche über die Bevölkerung Nordamerikas Gestaltete in den pädagogischen Begleitpublikationen zur Ausstellung zum Südamerikaner wurde.[264] Dass damit die Definition Nordamerikas als *weiß* und Südamerikas als Schwarz erfolgte, spiegelt ungewollt sowohl historische als auch gegenwärtige Kontroversen wider. Die Wahl dieses Werkes als Aushängeschild für die Ausstellung lässt sich somit durch den Reiz der Ambivalenz erklären: Es ist eines der Hauptwerke des Grünen Gewölbes, das auf den ersten Blick durch seine dunkle Farbe inmitten lauter hell ausgeführter Figuren die Aufmerksamkeit für die Ausstellung in Jackson in besonderem Maße erregte, wobei jegliche Empfindlichkeit bezüglich der Darstellung jedoch schnell durch den Entstehungskontext des Werkes abgewehrt werden konnte, da es sich ja »eigentlich« um einen königlichen *weißen* Nordamerikaner handeln würde. Die Tatsache, dass dieses europäische Kunstwerk nicht nur die koloniale Ausbeutung Amerikas durch Europäer_innen thematisiert, sondern darüber hinaus durch Körperfarbe und Tätowierungen die Vielschichtigkeit der Schwarzen Geschichte Nordamerikas mit afrikanischen und amerikanischen Wurzeln spiegelt, hätte pädagogisch vielfältig genutzt werden können.

Anders als in Jackson wurde in Dresden explizit mit kolonialen Assoziationen für das Ausstellungsprojekt geworben.[265] Ähnlich wie im Fall des Plakates für das Dresdner Stadtfest wurde in Jackson die doppelte Fremdheit von nichteuropäischem Anderen und geschlechtlichem Anderen als besonders werbewirksam empfunden, denn das zweite, wesentlich umstrittenere Plakat zeigte einen Ausschnitt aus dem Gemälde *Bei der Kupplerin* von Jan Vermeer van Delft (1656).[266]

Die Smaragdstufe mit Trägerfigur war im Jahr 2006 anlässlich der Eröffnung des Historischen Grünen Gewölbes in Dresden massiv präsent. Nicht nur als beliebtes Plakatmotiv in Mitarbeiter_innenbüros

264) Vgl. Mississippi Commission of International Cultural Exchange (Hg.): The Glory of Baroque Dresden. Student Guide, Jackson 2003, S. 11; Mississippi Commission of International Cultural Exchange (Hg.): The Glory of Baroque Dresden. Teacher's Guide, Jackson 2003, S.48. Mississippi Commission of International Cultural Exchange (Hg.): The Glory of Baroque Dresden. Exhibition Catalogue, Jackson 2004, S. 177.

265) Vgl. Ein Mohr geht auf Reisen. Dresdner Kunstschätze in den USA, in: Dresdner Morgenpost, 28.01.2004.

266) Wolfgang Kemp kommentiert den symbolischen Gehalt dieses Gemäldes als Aushängeschild für die Ausstellung: »Schade nur, dass Schröder und Bush nicht, wie ursprünglich geplant, die Ausstellung gemeinsam eröffnet haben und unter dem Bild [einer Bordellszene, A. G.], im Zeichen der Kunst, wieder zusammengekommen sind [nach den Differenzen bezüglich des Irak-Krieges, A. G.].« Vgl. Kemp 2004 (wie Anm. 263).

und als Buchcover, etwa des Sammlungsführers des Grünen Gewölbes oder des Gesamtverzeichnisses 2006/2007 des Deutschen Kunstverlags, sondern auch als zehn Meter großes Transparent an der gerade geschlossenen Ostfassade des Residenzschlosses und in eben dieser Größe in vierfacher Ausführung an den Fahnenstangen links und rechts der Augustusbrücke vor dem Georgentor, dem einstigen Stadtzugang. Hätte es angesichts von über 4.000 Objekten nicht auch eine andere Figur sein können? Heute stehen sich die beiden Trägerfiguren mit Smaragdstufe und Landsteinstufe wie 1733 im Pretiosensaal des Historischen Grünen Gewölbes gegenüber, und weder Beschriftung noch Audioguide-Text verraten etwas über die hier dargelegte Problematik.[267]

Es handelt sich weder um einen Einzelfall noch ein spezifisches Problem der Institution Museum. Die Dresdner Musikfestspiele im Jahr 2005 fanden unter dem Motto »Lust am Fremden« statt. Zur Begründung dieser Themenwahl hieß es in dem Programmheft:

> »Die Anregung zu diesem Thema kam aus der Kultur, der Tradition und der Geschichte Dresdens, die sich fremden Einflüssen mit Aufgeschlossenheit und Neugierde stellt. Denken Sie nur an das Meißner Porzellan, das Japanische Palais, Schloss Pillnitz und die Einflüsse, welche die Dresdner Musikgeschichte aus anderen Ländern und Kulturen bezogen hat.«

Wie im Fall der aufgezählten historischen Objekte bot das Musikprogramm den Konsum fremder Kunstfertigkeit, ohne die Auseinandersetzung mit der eigenen kolonialen Vergangenheit oder mit vor Ort lebenden rassifizierten Personen zu suchen. Angesichts des triumphalen Einzuges der rechtsextremen NPD in den sächsischen Landtag, den 9,2 % der Wähler_innen im Jahr 2004 ermöglicht hatten, wäre es eine Chance für die Dresdner Kulturszene gewesen, sich anlässlich des Stadtfestes, der Ausstellung in Jackson, der Musikfestspiele oder der Eröffnung des Historischen Grünen Gewölbes eine aktuelle Positionierung des eigenen Deutsch- und Weißseins innerhalb der globalen transkulturellen Gesellschaft vorzunehmen. Nicht einmal anlässlich der Ausstellung *Deutschland und Äthiopien. Sehnsucht nach der Ferne* der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig im Jahr 2006, die, aller zaghafter kritischer Äußerungen ent-

267) In dem darauf folgenden und den Rundgang durch das Historische Grüne Gewölbe abschließenden Bronze-Raum begegnen wir der so genannten N[...]venus, wie auf dem Beschriftungsschild einer weiblichen Figur zu lesen ist, die in dem ursprünglichen Inventar ›M[...]in mit Spiegel‹ heißt. Vgl. hierzu den Abschnitt »Die ›N[...]-Venus« (S. 134).

hoben, 2007 im Goethe-Institut Gebrekristos Desta Center in Addis Ababa zu sehen war, erfolgte dies.[268] Die politische Empfindlichkeit der äthiopischen Partner und die Autonomie der Kunstwerke gegenüber der Politik hätten dies verboten.[269]

In mehrfacher Hinsicht ist die deutsche Trägerfigur einer kolumbianischen Smaragdstufe repräsentativ für die *weiße* Stadt Dresden: Die Smaragdstufe verweist ebenso auf den Ursprung europäischer Kunstkammern in kolonialer Ausbeutung wie auf die politische Bedeutung des Kurfürstentums Sachsen im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation im 16. Jahrhundert. Die im 18. Jahrhundert angefertigte Trägerfigur steht im Zusammenhang mit der Konzeption des Grünen Gewölbes unter Kurfürst August I. und seinen kolonialen Ambitionen.

Eine Ausstellung wie die der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden in Jackson eröffnet durch die veränderten Präsentations- und Rezeptionskontexte der ausgestellten Werke neue Perspektiven auf diese, was auch die »Heimatorte« der Objekte in einem neuen Licht erscheinen lassen kann.[270] So wurde in dem geschilderten Fall für einige der *weißen* Mitarbeiter_innen die Dominanz von Weißsein in den Dresdner Museen sichtbar – ein typischer Fall von »Glokalisierung«, dem Ineinanderblenden von globalen und lokalen Prozessen.[271] Den Fragen, was die Dresdner Sammlungen über Weißsein aussagen, wie sie auf Schwarze Besucher_innen wirken oder was sie für rassifizierte Personen vor Ort bedeuten (könnten), wird sich das *weiße* Museumspersonal in den nächsten Jahren zunehmend stellen müssen.[272] Der Abschied von den autoritären Textsorten Objektbeschriftung und Raumtexte könnte einer der

268) Vgl. Greve/Volker-Saad 2006 (wie Anm. 193); Kerstin Volker-Saad (Hg.): Ethiopia and Germany. A Longing for the Distance. Part II: Icons, Addis Ababa 2007.

269) Ich danke Dr. Kerstin Volker-Saad, Projektleiterin, für das Gespräch am 07.01.2005.

270) Angesichts der von den Staatlichen Museen zu Berlin, den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München ausgerichteten Ausstellung *Die Kunst der Aufklärung* (2011/12) in China sind in der deutschen Öffentlichkeit nur die Chancen und Grenzen einer solchen Ausstellung in China diskutiert worden, nicht aber die Konsequenzen derartiger Ausstellungen für das deutsche/europäische Bild der Aufklärung. Vgl. Anna Greve: Einführende Gedanken zu einer schwierigen Beziehung, in: Dies. (Hg.): Museum und Politik – Allianzen und Konflikte, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd. 13, Göttingen 2011, S. 7-18.

271) Roland Robertson führte den Begriff Glokalisierung in die Soziologie in Anlehnung an die japanische Unternehmenssprache der 1980er Jahre (*dochakuka*) ein, die sich auf das Prinzip der Anpassung landwirtschaftlicher Techniken an lokale Umstände bezog. Vgl. Roland Robertson: Glokalisierung. Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit, in: Ulrich Beck (Hg.): Perspektiven der Weltgesellschaft, München 1998, S. 192-220.

272) Zu der Aufgabe, gesellschaftliche Diversität ernst zu nehmen und dabei Interessen und Sehgewohnheiten nicht-mehrheitsdeutscher Individuen bei der Ausstellungskonzeption mitzudenken vgl. Nicola Lauré al-Samarai: Diasporisches Denken, ex-zentrisches Kartografieren. Repräsentations- und erinnerungspolitische Grundlegungen der Wechselausstellung *Homestory Deutschland – Schwarze Biografien in Geschichte und Gegenwart*, in: Greve 2011a (wie Anm. 270), S. 98-100.

kleinen revolutionären Schritte sein, den *weißen* Objektivitätsanspruch des Museums aufzugeben. Ein namentlich gekennzeichneter Raumtext ist ein bewusster Bruch mit dem Naturalisierungseffekt der Institution. Er lässt keinen Zweifel daran, dass er eine Interpretation darlegt, andere aber ebenso denkbar sind.[273]

273) Vgl. hierzu weiterführend Oliver Marchart: Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie, in: Jaschke u. a. 2005 (wie Anm. 248), S. 34-58.

Der Prozess der Bewusstwerdung von Rassismus

Copyrighted material

III. Zur Anwendung

Die im ersten Teil dieser Arbeit entwickelten theoretischen Überlegungen zur Anwendung der Kritischen Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte werden nun im zweiten Teil auf drei Forschungsfeldern erprobt. Ausgangspunkt ist die »*weiße* Wissensproduktion« (siehe S. 97) über Schwarze Menschen als ikonografisches Motiv. *Weiße* Autor_innen haben dabei eine Definitionsmacht inne, die ihnen zumeist nicht bewusst ist. Durch die Differenzierung zwischen materialisierter dunkler Körperfarbgebung im Kunstwerk (*picture*) einerseits und vorgestelltem Schwarz (*image*) andererseits kann dieses Gewaltmoment sichtbar gemacht werden. Im Anschluss wird die »*weiße* Differenzbildung« (siehe S. 169) vertieft, indem der Prozess einer Rassifizierung in der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts durch die Erfindung von Weißsein (*image*) einerseits und die Marginalisierung dunkler Körperfarbgebung sowie die dadurch erzeugte Norm heller Farbtöne für Körperdarstellungen (*picture*) andererseits dargelegt wird. Anschließend wird im Abschnitt »*weiße* Identitätskonstruktion« (siehe S. 217) die Etablierung von Weißsein als unmarkierter Norm anhand der Differenzierung von materialisierter heller Körperfarbgebung einerseits (*picture*) und vorgestelltem Weiß andererseits (*image*) am Beispiel ikonografischer Motive *weißer* Menschen in der europäischen Kunst sichtbar gemacht.

Weiße Wissensproduktion

»Die Kunstgeschichte hat es versäumt, neben der Deutung der Gegenstände zugleich auch die Deutung zu ihrem Gegenstand zu machen. Im Gewande des Wissenschaftlichen produzierte sie Weltanschauung, unter der Maske des Unpolitischen funktionierte sie politisch; der Modus des Unbedingten, den sie verfocht, ward ihr zum Prädikat für absolutes Bedingtsein.«[274]

1968 und Rassismus? Eine provokante Zusammenstellung, eine tabuisierte Fragestellung. Das symbolträchtige Datum bezeichnet nicht nur eine internationale Bewegung politischer und vor allem sozialer Erneuerung nach 1945, sondern steht in Deutschland für den Protest der Studentengeneration angesichts des Schweigens der Eltern- und Lehrergeneration über deren nationalsozialistische – und damit zutiefst rassistische – Vergangenheit.[275] Für die europäische Kunstgeschichte bedeutete das eine grundlegende Revision der Gegenstandsbereiche und Analysemethoden, was eine große Vielfalt von neuen Ansätzen hervorbrachte.[276] Antirassismus galt als essenzieller Teil der neuen politischen Identität.[277] Nach 40 Jahren ist die 1968er-Generation in den Ruhestand getreten und zum Forschungsgegenstand der nachfolgenden Generation geworden. Ihre Ideale,

274) Berthold Hinz: Der »Bamberger Reiter«, in: Martin Warnke (Hg.): Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, Gütersloh 1970, S. 40.

275) In der Literatur über die 1968er-Bewegung in Deutschland steht die Frage im Zentrum, inwiefern die damaligen Ziele einen dauerhaften gesellschaftlichen Niederschlag gefunden haben. Studierende und ihre Auseinandersetzung mit den autoritären Institutionsstrukturen werden als entscheidende Akteure thematisiert. Die Empörung über die »Rassen«-Politik in den USA wird zwar als Impuls benannt und subjektiv erinnert, ein Brückenschlag zur eigenen deutschen Gesellschaft erfolgte hingegen nicht. Zur 1968er-Bewegung vgl. u. a. Jürgen Habermas: Protestbewegung und Hochschulreform, Frankfurt am Main 1969; Oskar Negt: Achtundsechzig. Politische Intellektuelle und die Macht, Göttingen 1995; Detlef Siegfried: Understanding 1968, in: Axel Schildt (Hg.): Between Marx and Coca-Cola. Youth Cultures in Changing European Societies 1960-1980, New York 2006, S. 59-81; Norbert Frei: 1968. Jugendrevolte und globaler Protest, München 2008; Wolfgang Kraushaar: Achtundsechzig. Eine Bilanz, Berlin 2008; Angelika Ebbinghaus, Max Henninger und Marcel van der Linden (Hg.): 1968 – ein Blick auf die Protestbewegung 40 Jahre danach aus globaler Perspektive, Leipzig 2009.

276) Vgl. Jutta Held: Adorno und die kunsthistorische Debatte der Avantgarde vor 1968, in: Andreas Berndt, Peter Kaiser, Angela Rosenberg und Diana Trinkner (Hg.): Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, Berlin 1992, S. 41-58; Klaus Herding: 1968. Kunst, Kunstgeschichte, Politik, Frankfurt am Main 2008; Martin Papenbrock und Norbert Schneider (Hg.): Kunstgeschichte nach 1968, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd. 12, Göttingen 2010.

277) Gezielte Forschungen zur 1968er-Bewegung und Rassismus in Deutschland liegen bisher nicht vor. Zur Situation in Britannien vgl. Kobena Mercer: »1968«. Periodizing Politics and Identity, in: Ders.: Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies, London 1994, S. 287-308. – Als Erweiterung des *weißen* Wissenschaftsverständnisses nutze ich für die folgenden Überlegungen einerseits publizierte Autobiografien Schwarzer Deutscher und andererseits die *Oral History*. Ich komme damit der Forderung von Klaus Herding nach, die Möglichkeit der Zeitzeug_innenbefragung zum Thema 1968 zu nutzen. Vgl. Herding 2008 (wie Anm. 276), S. 5. – Gespräche habe ich mit den folgenden promovierten *weißen* Kunsthistoriker_innen geführt, die sich seit dieser Zeit mit ikonografischen Motiven dunkler bzw. »dunkelhäutiger« Figuren befassen: Prof. Dr. David Bindman (London), Dr. Dione Flühler-Kreis (Zürich), Prof. Dr. Elizabeth McGrath (London) und Dr. Gude Suckale-Redlefsen (Berlin).

die Nachhaltigkeit ihrer Neuerungen und die Frage, inwiefern sie ihren eigenen moralischen Maßstäben gerecht wurde, werden unter die Lupe genommen. Dies soll im Folgenden in Bezug auf das Thema Rassismus im Fach europäische Kunstgeschichte geschehen. Inwiefern war es um 1968 möglich, sich von der deutschen Kolonialvergangenheit zu befreien,[278] die rassistische Grundeinstellung der Eltern zu überwinden? Es wird zu zeigen sein, dass die Vorstellung von unterschiedlichen »Menschenrassen« bestehen blieb. Um dem auf die Spur zu kommen, werden die nach 1945 entstandenen *weißen* Arbeiten zu ikonografischen Motiven in dunkler Körperfarbgebung ausgeführter Figuren im zeitgeschichtlichen Kontext der Bundesrepublik Deutschland verortet, auf der Suche nach wegweisenden Erkenntnissen ebenso wie blinden Flecken und Grenzen, die angesichts der politischen Auseinandersetzungen der Zeit nicht überschritten werden konnten und aus der Zeitdistanz heute klarer benannt werden können.

Weiße Subjekte über Schwarze Menschen als Objekte

Das *weiße* Interesse an Darstellungen Schwarzer Menschen in der europäischen Kunst erwachte um 1968 im Zuge der Neudefinition des Faches, auch wenn die Wahl eines solchen Themas als »karriereschädigend« galt.[279] Moritz Ege konstatierte gesamtgesellschaftlich eine »Afroamerikanophilie« in Deutschland, die vor allem in Modezeitschriften, Romanen und der Musikszene zum Ausdruck kam, aber auch die politische 1968er-Bewegung betraf.[280] Aufgrund des Rassismus innerhalb der US-Armee und der Tatsache, dass überproportional viele Schwarze Soldaten in den Vietnamkrieg geschickt wurden, waren sie eine treibende Kraft des GI-Widerstandes, der sich auch in den US-Basen in Westdeutschland formierte.[281] Die *weiße* Studentenbewegung suchte gezielt ihre Solidari-

278) Zur deutschen Kolonialgeschichte zwischen 1884 und 1945 vgl. u. a. Henning Melber (Hg.): »In Treue fest, Südwest!« Eine ideologiekritische Dokumentation von der Eroberung Namibias über die deutsche Fremdherrschaft bis zur Kolonialapologie der Gegenwart, Bonn 1984; Henning Melber: Der Weißheit letzter Schluss. Rassismus und kolonialer Blick, Frankfurt am Main 1992; Susanne Zantop: Colonial Fantasies. Conquest, Family and Nation in Precolonial Germany, Durham 1997; Fatima El-Tayeb: Schwarze Deutsche. Der Diskurs um »Rasse« und nationale Identität 1890-1933, Frankfurt am Main 2001; Ulrich van der Heyden und Joachim Zeller (Hg.): Kolonialmetropole Berlin. Eine Spurensuche, Berlin 2002; Birthe Kundus (Hg.): Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus, Frankfurt am Main 2003; Kien Nghi Ha: Macht(t)raum(a) Berlin - Deutschland als Kolonialgesellschaft, in: Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, Münster 2005, S. 105-117; Sebastian Conrad: Deutsche Kolonialgeschichte, München 2008.

279) Dr. Gude Suckale-Redlefsen (07.11.2010 in Berlin) und Dr. Dione Flühler-Kreis (11.01.2010 in Zürich) im Interview.

280) Vgl. Moritz Ege: Schwarz werden. »Afroamerikanophilie« in den 1960er und 1970er Jahren, Bielefeld 2007.

tät.[282] Die Politik der Aneignung subkultureller Identitäten als »geborgter Realität« zur Artikulation eigener Interessen wurde im globalen Kontext von linken Beobachter_innen und Träger_innen der 1968er-Bewegung kritisch diskutiert, allerdings nicht auf die innerdeutschen Verhältnisse bezogen.[283] Ob es die irrationale Identifikation mit Schwarzen Menschen in den USA, lateinamerikanischen Guerillakämpfer_innen oder chinesischen Kulturrevolutionär_innen war, stets überwog das Imaginäre eine tatsächliche Interaktion, waren die Situationen und Probleme doch eigentlich nicht vergleichbar.[284] Als Gegenstück zu dem verachteten anti-Schwarzen Rassismus der *weißen* Mehrheitsgesellschaft entstand ein *weißer*, nicht minder im Kontext des Rassismus stehender Exotismus.[285] Wie im Abschnitt »Kritische Weißseinsforschung und Bildwissenschaft« (siehe S. 55) dargelegt, wurde in der europäischen Kunstgeschichte an die zu Beginn des Jahrhunderts geführten Diskussionen über Qualitätsmaßstäbe und Regionalgrenzen des Faches angeknüpft, Werke abseits des Kanons waren aufgrund ihres kulturgeschichtlichen Inhalts zunehmend von Interesse.[286] Auch die nichteuropäische Kunst fand erneut Beachtung von Seiten europäischer Kunsthistoriker_innen.[287] In den 1920er Jahren war die Möglichkeit einer internationalen Kunstgeschichte bereits in Ansätzen diskutiert worden. So heißt es bei Oskar Beyer 1923:

> »Der Weltkunstgedanke, das ist das Sichauftun eines universalen Kunsthorizontes und der Erkenntnis, daß es dringende Pflicht ist, über die Mauern Europas hinauszuspringen, um mit jenen riesigen Kunstprovinzen sich auseinanderzusetzen und in lebendige Beziehung zu treten, die außerhalb unseres westlichen Erdteils existieren.«[288]

281) Vgl. hierzu Maria Höhn: Amis, Cadillacs und »Negerliebchen«. GIs im Nachkriegsdeutschland, Berlin 2008 (Ersterscheinung auf Englisch 1995).

282) Vgl. Ege 2007 (wie Anm. 280), S. 104.

283) Vgl. Reimut Reiche: Verteidigung der »Neuen Sensibilität«, in: Oskar Negt (Hg.): Die Linke antwortet Jürgen Habermas, Frankfurt am Main 1968, S. 90-103; Oskar Negt (Rede), in: Angela Davis Solidaritätskomitee (Hg.): Am Beispiel Angela Davis. Der Kongreß in Frankfurt. Reden, Referate, Diskussionsprotokolle, Frankfurt am Main 1972, S. 17-27; Gilles Deleuze und Félix Guattari: Tausend Pateaus, Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin 1992 (Ersterscheinung auf Französisch 1980), S. 146.

284) Vgl. Jürgen Habermas: Die Scheinrevolution und ihre Kinder. Sechs Thesen über Taktik, Ziele und Situationsanalysen der oppositionellen Jugend, in: Negt 1968 (wie Anm. 283), S. 11-12.

285) Vgl. hierzu weiterführend Ege 2007 (wie Anm. 280), S. 13.

286) Vgl. Kirk Varnedoe und Adam Gropnik (Hg.): High and Low. Modern Art and Popular Culture, Ausst.-Kat., Museum of Modern Art, New York 1990; Herding 2008 (wie Anm. 276), S. 16-24.

287) Vgl. Herding 2008 (wie Anm. 276), S. 30-31.

288) Oskar Beyer: Weltkunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte, Dresden 1923, S. 11.

In der widersprüchlichen Wortwahl »riesige Kunstprovinzen« manifestiert sich die tief sitzende Selbstdefinition als Zentrum. Im Nationalsozialismus galt die nichteuropäische Kunst dann als Zeugnis von Primitivität und wurde als Beweis für die »Entartung« der europäischen klassischen Moderne herangezogen.[289] Sich im Detail mit nationalsozialistischer Forschung auseinanderzusetzen, verbot sich um 1968 prinzipiell.[290] Die Konstruktion einer »nordischen Rasse« als »Herrenrasse« durch nationalsozialistische Kunsthistoriker_innen wurde und wird zu Recht als ebenso absurd angesehen[291] wie die Identifizierung eines »nordischen Typs«[292] in der italienischen Kunst der Renaissance. Und dennoch lässt sich nicht grundsätzlich widersprechen, wenn Paul Schultze-Naumburg in *Kunst und Rasse* (1928) feststellt:

> »Wir sahen im Vorangegangenen, wie die vorwiegend nordisch empfindenden Völker sich einen Kanon geschaffen hatten, der ihrer Leiblichkeit als Ideal entsprach, und wie dieser Kanon seine Macht auch auf die Andersartigkeit mehr oder minder ausübte.«[293]

Abgesehen von der Tatsache, dass es sicherlich niemals »nordisch empfindende Völker« gegeben hat, lässt sich in der europäischen Kunst ab der Renaissance tatsächlich ein dominanter *weißer* Menschentypus mit Hegemonieanspruch feststellen.[294] Was für Schultze-Naumburg ein anzustrebendes Ideal war, können wir heute als der europäischen Kunstgeschichte immanenten Rassismus diagnostizieren. Analysen dieses

289) Vgl. exemplarisch hierfür: Paul Schultze-Naumburg: Kunst und Rasse, München 1928. – Vgl. hierzu Willibald Sauerländer: Vom Heimatschutz zur Rassenhygiene. Über Paul-Schultze-Naumburg, in: Sander L. Gilman und Claudia Schmölders (Hg.): Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte, Köln 2000, S. 35-50.

290) Das Versäumnis der Kritischen Theorie, nationalsozialistische Kunst ernst zu nehmen und als wichtigen Analysegegenstand der Kunstgeschichte anzusehen, diskutierte Hans-Ernst Mittig: Thesen der Kritischen Theorie bei der Analyse der NS-Kunst, in: Berndt u. a. 1992 (wie Anm. 276), S. 85-116. – Zu der nationalsozialistischen kunsthistorischen Forschung sind erst in den letzten Jahren Studien erfolgt. Vgl. Jutta Held und Martin Papenbrock (Hg.): Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd. 5, Göttingen 2003; Martin Papenbrock (Hg.): Kunstgeschichte an den Universitäten in der Nachkriegszeit, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd. 8, Göttingen 2006.

291) Vgl. Hinz 1970 (wie Anm. 274), S. 31.

292) Schultze-Naumburg 1928 (wie Anm. 289), S. 65.

293) Ebd., S. 100. – Schultze-Naumburgs weitere – typisch nationalsozialistische – Verurteilung der Gegenwartskunst lautet: »Heute aber hat sich dieses Bild vollkommen gewandelt. Hatten damals die Höchstentwickelten das Schönheitsideal in der Kunst bestimmt, so fängt heute die Schicht der Gesunkenen, der leiblich und geistig Tiefstehenden an, den Typus Mensch zu bestimmen und den Kanon zu bilden.«

294) Vgl. hierzu im Detail den Abschnitt »*Weiße* Differenzbildung« (S. 169).

Prozesses der *weißen* Selbstkonstruktion sind in Zeiten einer globalen Kunstrezeption geboten und notwendig, wenn ein Dialog mit anderen Kunstgeschichten angestrebt wird. Eine kritische Auseinandersetzung mit nationalsozialistischer Forschung gehört – so schwierig und unbequem es auch sein mag – dazu. Denn ein pauschales Ablehnen ihrer Feststellungen ist ein mutwilliges Schließen der Augen vor der Tatsache, dass sie – aufgrund eines eindeutigen rassistischen Erkenntnisinteresses – das Thema »Rasse« ohne moralische Skrupel zur Sprache brachte. Robert Young bezeichnete den auf der Proklamation einer Überlegenheit der »arischen Rasse« basierenden Nationalsozialismus als nach Hause gebrachten Kolonialismus.[295]

Der Wunsch nach einer Wiedergutmachung vergangener Rassismen und nach Solidarität mit den sich im Unabhängigkeitskampf befindenden afrikanischen Ländern öffnete *weißen* Kunsthistoriker_innen um 1968 die Augen für die Präsenz dunkel ausgeführter Menschen in der europäischen Kunst. Mit Erstaunen konstatierten sie eine bis dahin von ihnen nicht gesehene Vielfalt. Sie einem weiteren Kreis bekanntzumachen, war das Ziel ihrer Publikationen. In Vor- und Nachwörtern wird stets das politische Ziel einer Schwarzen Emanzipation betont, zu der mit den ikonografischen Untersuchungen beigetragen werden soll.[296] Das explizit immer wieder genannte Ziel der *weißen* Forschungen ist das Aufspüren künstlerischer Lösungen, die rassistische Stereotype aufbrechen.[297] Dieses Thematisieren marginalisierter Werke führte allerdings nicht zur Aufgabe der *weißen* Definitionsmacht. Schwarze Wissenschaftler_innen fordern entsprechend die Analyse der grundlegenden Differenz in der Repräsentation, deren Anbindung an soziale Realitäten sowie die Reflexion der historisch gewachsenen *weißen* Position.[298] Erst die Positionierung des forschenden und schreibenden Subjekts in diesem Diskursfeld legt die Partialität der eigenen Wahrnehmung offen. Dem entspricht, dass die Frage, was es bedeutet, eine ikonografische Gruppe »dunkelhäutiger« Menschen in der Kunst aus einer *weißen* Forschungsperspektive heraus zu bilden und wie unterschiedlich

295) Vgl. Robert Young: White Mythologies. Writing History and the West, London 1990.

296) Vgl. Hans-Joachim Kunst: Der Afrikaner in der europäischen Kunst, Bad Godesberg 1967, S. 7; Ladislas Bugner (Hg.): L'Image du Noir dans l'Art Occidental, Bd. 1, Fribourg 1976, S. IX; Dione Flühler-Kreis: Die Darstellung des Mohren im Mittelalter, Zürich 1980 (unveröffentlichte Dissertation), S. 1; Paul Kaplan: The Rise of the Black Magus in Western Art, Ann Arbor 1985, S. 119; Gude Suckale-Redlefsen: Mauritius. Der heilige Mohr, München 1987, S. 16.

297) Vgl. Esther Schreuder (Hg.): Black is Beautiful. Rubens to Dumas, Ausst.-Kat., De Nieuwe Kerk, Amsterdam 2008; Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert, Marburg 2010, Bd 1 und 2.

298) Vgl. Fatima El-Tayeb: Vorwort, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 278), S. 7.

solche Untersuchungen auf *weiße* und Schwarze Leser_innen wirken, bisher nicht gestellt wurde, obwohl die Bildung einer entsprechenden Gruppe »hellhäutiger« Menschen in der Kunst nie erwogen wurde und sogleich absurd erscheint.

Im vorangegangenen Theorie-Kapitel wurde dargelegt, dass das radikal beunruhigende Moment der Kritischen Weißseinsforschung der Paradigmenwechsel vom Schreiben über bzw. für die Anderen zur Analyse des *weißen* Selbst ist. Widerstand dagegen ist vorprogrammiert, wird damit doch das *weiße* Ideal neutraler und objektiver Wissenschaft in Frage gestellt. Ich hoffe, dass es mir gelingt, Interesse an einem solchen Perspektivwechsel zu wecken, auch wenn es ein unbequemer Weg ist. Die Erforschung der Kunst und Kunstgeschichte aus der Zeit des Nationalsozialismus und ihre Rezeption in der Nachkriegszeit war in den 1980er Jahren auch ein solches unbequemes Randthema, das inzwischen im Zentrum des Fachkanons angekommen ist.[299] Die daraus resultierende Forderung nach einer Reflexion der eigenen politischen Position des/der Wissenschaftler_in und einem Bewusstsein für das Gewaltpotenzial von Sprache bei der Darstellung seines Gegenstandes trifft sich mit den Forderungen der Kritischen Weißseinsforschung. Die eingangs zitierte Passage von Berthold Hinz zum Versäumnis der Kunstgeschichte, ihre eigenen Deutungsprozesse nicht zu einem eigenen Forschungsgegenstand gemacht zu haben, war erstmals auf dem Kunsthistorikertag 1970 vorgetragen worden. Zentraler Gegenstand der Kritik war – ebenso wie in dem Tagungsbeitrag Martin Warnkes – die Kontinuität nationalsozialistischer Ideologie in der kunsthistorischen Forschung nach 1945.[300] Exemplarisch wurde dies an der Konstruktion des so genannten Bamberger Reiters als Urbild einer »nordischen Rasse« durch die Kunstgeschichtsschreibung vorgeführt. Den damals von den älteren Kunsthistoriker_innen als diffamierend und unwissenschaftlich empfundenen Text trug Hinz 2008 – anlässlich des 70. Geburtstags von Martin Warnke, dem damaligen Leiter der Sektion *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* – erneut unkommentiert vor.[301] Das hatte insofern

299) 1985 wurde die Guernica-Gesellschaft von Jutta Held mit dem Ziel der Erforschung antifaschistischer Kunst und Antikriegskunst gegründet. Aus dieser Arbeit gingen hervor: Martin Papenbrock: Entartete Kunst, Exilkunst, Widerstandskunst in westdeutschen Ausstellungen nach 1945, Weimar 1996; Martin Papenbrock und Gabriele Saure (Hg.): Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen. Teil 1: Ausstellungen deutscher Gegenwartskunst in der NS-Zeit, Teil 2: Antifaschistische Künstler/Innen in Ausstellungen der SBZ und der DDR, Weimar 2000.

300) Vgl. Martin Warnke: Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur, in: Ders. 1970 (wie Anm. 274), S. 88-103.

301) Kolloquium im Warburg-Haus Hamburg am 14.10.2007. Ich danke Prof. Dr. Norbert Schneider für diese Mitteilung.

eine Berechtigung, als dass seine Forderung nach 40 Jahren immer noch aktuell ist. Und das, obwohl Otto Karl Werckmeister bereits 1982 darauf hingewiesen hatte, dass auch die sich als kritisch verstehenden jüngeren Wissenschaftler_innen sich nicht konsequent ihrer eigenen Kritik unterzogen. »Hinz and the other members of his group did not openly address themselves to this political situation«[302], schrieb er im Rahmen seiner Definition einer *Radical Art History*. Anhand des Textes von Hinz erläuterte er im *Art Journal* den angelsächsischen Leser_innen die deutsche Ideologiekritik nach 1968 sowie die Relevanz von Sprache bei der Ideologiebildung und Illusion wissenschaftlicher Objektivität. Er kritisierte, dass die damaligen linken[303] Autor_innen zu sehr an die Überlegenheit ihrer eigenen Theorien glaubten und damit ihren radikalen politischen Standpunkt aufgaben.[304] Aber ist das verwunderlich? Das *weiße* Wissenschaftssystem beruht auf der Suggestion von Objektivität und Neutralität. Sobald die eigene Erkenntnis nicht als die einzig wahre proklamiert wird, hört sie innerhalb des Systems auf, wissenschaftlich bewiesen zu sein. In Bezug auf die marxistische Theorie betonte Werckmeister, dass sie sich nie als objektive Interpretationshilfe, sondern als parteiisches Instrument politischer Praxis verstand.[305] In diesem Sinne operiere ich in dieser Arbeit auch mit der Kritischen Weißseinsforschung als einem partiellen Wissenszugang, der speziell dafür geeignet ist, Weißsein als Analysekategorie zu erfassen. Als *weiße* Wissenschaftlerin folge ich dem von Schwarzen Theoretiker_innen geforderten Grundsatz, dass – solange sich *weiße* und Schwarze Forschungsperspektiven ausmachen lassen – eine solche Differenzierung sinnvoll ist.[306] *Weiße* Untersuchungen

302) Otto Karl Werckmeister: Radical Art History, in: Art Journal, Nr. 42 (1982) 4, S. 285.

303) Ich verwende den Begriff »links« als Bezeichnung einer politischen Grundhaltung, die in Opposition zu dem tradierten Herrschaftssystem steht und ein Engagement für eine kulturelle, soziale und vor allem ökonomische Gleichberechtigung aller Menschen als ihre Pflicht ansieht. Vgl. Klaus Herding: Links und rechts. Worthülsen oder Zielbegriffe? In: Was ist links? kritische berichte, Nr. 34 (2006) 3, S. 9-14; Franziska Drohsel (Hg.): Was ist heute Links? Thesen für eine Politik der Zukunft, Frankfurt am Main 2009.

304) »Most of the authors tended to move from the initial critical confrontation with established art history towards a competitive confidence in the superiority of their own theoretical models, often hybrids of Marxist with other theories such as structuralism and semiotics.« Werckmeister 1982 (wie Anm. 302), S. 286. – Dass sich in dem von Ulrich Pfisterer herausgegebenen *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* (2003) zwar ein Artikel »Postkolonialismus« von Viktoria Schmidt-Linsenhoff findet, aber keiner zu marxistischer Kunstgeschichte, und dass von *Radical Art History* auf die allgemeinere *New Art History* verwiesen wird, macht die aktuelle Entpolitisierung des Faches anschaulich.

305) »Yet Marx's theory of society and history was obviously not devised in order to provide a more adequate understanding of culture. It was meant to be an instrument of political practice.« Werckmeister 1982 (wie Anm. 302), S. 285.

306) Vgl. Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt: Konzeptionelle Überlegungen, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 278), S. 11. – Eine solche Differenzierung wird überwiegend von *weißen* Wissenschaftler_innen als überholt abgelehnt.

nach 1968 zu ikonografischen Motiven »dunkelhäutiger« Menschen in der europäischen Kunst wollten zur Stärkung eines Menschenbildes jenseits der nationalsozialistischen »Rassen«-Ideologie und zur Schwarzen Emanzipation in der Kunstgeschichte beitragen. Dadurch, dass eine dunkle Körperfarbe und/oder eine stereotypisierte Physiognomie aber weiterhin zur Identifizierung Schwarzer Menschen dien(t)en, wurde bzw. wird die Essenzialisierung äußerer Merkmale fortgeschrieben. Die *weiße* Referenzgruppe bleibt ebenso wie die *weiße* Autor_innenposition, als nur eine mögliche Perspektive auf die Thematik, unmarkiert.

Eine gängige *weiße* Argumentation gegen die Relevanz postkolonialer Fragestellungen in Bezug auf die deutsche Kulturgeschichte stützt sich auf die Feststellung, dass Deutschland im Vergleich zu England und Frankreich niemals ein »klassisches« Kolonialland gewesen sei.[307] Deshalb werden im Folgenden sowohl Kolonialität als auch zentrale Aspekte Schwarzer Geschichte ausführlich dargelegt, die in der nationalen Geschichtsschreibung Deutschlands zumeist ausgeklammert werden. Dass das koloniale Begehren nicht geringer als in anderen europäischen Ländern war, ist längst bewiesen.[308] Tatsächlich lässt sich seit den ersten Amerikareisen der Europäer eine kontinuierliche, private deutsche Beteiligung konstatieren. Der Handelsstützpunkt »Klein-Venedig« der Welser in Venezuela (1528 bis 1556) war nur eine kurze Episode. Die Führungsposition im frühen Buchdruck hatte dagegen sehr viel weitreichendere koloniale Folgen. Das Wissen über bzw. die Vorstellung von nichteuropäischen Gebieten wurde maßgeblich durch deutschsprachige Werke in ganz Europa verbreitet bzw. konstruiert. Prominente Beispiele – neben vielen anderen – sind der Columbus-Brief (1493) und die ebenfalls mit Holzschnitten illustrierten Reiseberichte von Balthasar Sprenger (1509) und Hans Staden (1557), die in zahlreichen Auflagen und Ausgaben erschienen, ebenso wie die mit Kupferstichen illustrierte Reiseedition von Reiseliteratur über Amerika (14 Bde., 1590-1634) sowie Afrika und Asien (11 Bde. 1597-1618) aus der Werkstatt Theodor

307) Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Kunst und kulturelle Differenz oder: Warum hat die kritische Kunstgeschichte in Deutschland den postcolonial turn ausgelassen? In: Dies. (Hg.): Postkolonialismus, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd. 4, Osnabrück 2002, S. 7-16; Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte, in: Irene Below und Beatrice von Bismarck (Hg.): Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanz in der Kunst und Kunstgeschichte, Marburg 2005, S. 19-38.

308) Vgl. insbesondere Sander L. Gilman: On Blackness without Blacks. Essays on the Image of the Black in Germany, Boston 1982; Zantop 1997 (wie Anm. 278); Fatima El-Tayeb 2001 (wie Anm. 278).

de Brys, die zum Bestand einer jeden Fürstenbibliothek zählten.[309] Auf die Rolle der deutschsprachigen Philosophie des 18. Jahrhunderts – insbesondere Immanuel Kants – bei der Konstruktion des »Rasse«-Begriffs wurde bereits in der Einleitung hingewiesen.[310]

In der relativ kurzen, offiziellen Kolonialgeschichte Deutschlands zwischen 1884 und 1918 gab Otto von Bismarck entgegen seiner persönlichen Überzeugung (er hielt eine deutsche Expansion auf nichteuropäischem Gebiet für wirtschaftlich ineffizient) dem großen privaten Kolonialbegehren nach und stellte nach englischem Vorbild mehrere Besitzungen deutscher Kaufleute unter den Schutz des Deutschen Reiches.[311] Bereits 1873 war die *Afrikanische Gesellschaft in Deutschland*, 1882 der *Deutsche Kolonialverein* und 1884 die *Gesellschaft für Deutsche Kolonisation* gegründet worden. Die Auflistung der betroffenen Territorien in den heutigen Ländern Burundi, China, Ghana, Kamerun, Kenia, Mosambik, Namibia, Neuguinea, Ruanda, Samoa, Somalia, Tansania und Togo verdeutlicht ein beträchtliches quantitatives Ausmaß.[312] Dieses Gebiet war anderthalbmal so groß wie das Deutsche Kaiserreich und territorial das drittgrößte europäische Kolonialreich. Das in Folge des Herero-Aufstandes 1904 vom Deutschen Reich entsandte Expeditionskorps verfolgte die Intention der Vernichtung aller Herero und war damit der erste Völkermord im 20. Jahrhundert. Auf politischer Ebene dienten die Kolonialgebiete vor allem als Verhandlungsmasse zum Ausgleich europäischer Gebietsstreitigkeiten.[313] Der Verlust sämtlicher Kolonialgebiete an die Alliierten durch den Versailler Vertrag galt nach dem 1. Weltkrieg als besonders demütigend. Rückgabeforderungen wurden vor allem von den deutschen Kolonialvereinen vertreten, die sich 1922

309) De Insulis inventis. Epistola Christoferi Colon..., Basel 1493; Balthasar Sprenger: Die Merfart vnd erfarung nüwer Schiffung vnd Wege zuo viln onerkanten Jnseln vnd Künigreichen..., o. O. 1509; Hans Staden: Warhaftige ... Historia ... der ... Menschenfresser Leuthen, Marburg 1557. – Vgl. weiterführend hierzu Hildegard Frübis: Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert, Berlin 1996; Anna Greve: Bilderpolitik in den *Grands Voyages* aus der Werkstatt de Bry, Köln 2004; Anna Greve: Die Fremde mit der man(n) rechnen muss... Afrika und Asien in den *Petits Voyages* (1597-1618) aus der Werkstatt de Bry, in: Wolfenbüttler Barock-Nachrichten, Nr. 33 (2006) 1, S. 1-28.

310) Vgl. den Abschnitt »Rasse« (S. 31).

311) Vgl. Conrad 2008 (wie Anm. 278), S. 22-27.

312) Vgl. Anette Dietrich und Juliane Strohschein: Kolonialismus, in: Susan Arndt und Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk, Münster 2011, 114-120.

313) So hatten die Dänen bereits 1864 Dänisch-Westindien angeboten, um den vollständigen Verlust Schleswigs zu verhindern. Dies war allerdings ebenso wie der französische Kompensationsvorschlag, die Kolonie Cochinchina anstatt Elsass-Lothringen nach dem Deutsch-Französischen Krieg zu übernehmen, vom Reichstag des Norddeutschen Bundes 1870 abgelehnt worden. 1890 verzichtete wiederum das Deutsche Reich im Rahmen des Helgoland-Sansibar-Vertrages auf Deutsch-Witu zum Ausgleich mit England. Vgl. Conrad 2008 (wie Anm. 278).

zur *Kolonialen Reichsarbeitsgemeinschaft* zusammenschlossen und 1933 in den *Reichskolonialbund* überführt wurden, der über eine Million Mitglieder zählte. Durch die – häufig bis heute gültige – Benennung von Straßen nach Persönlichkeiten der deutschen Kolonialgeschichte sowie das Aufstellen zahlreicher Kolonialdenkmäler versuchte die NSDAP, die Kolonialerinnerung lebendig zu halten.[314]

Der Initialforschung Schwarzer deutscher Wissenschaftler_innen ist es zu verdanken, dass die afrikanische Zuwanderung aus den von Deutschland kolonisierten Gebieten inzwischen einigermaßen aufgearbeitet ist.[315] Zentrale Forschungen folgten auch von *weißen* Wissenschaftler_innen.[316] Durch die Darstellung der Lebensbedingungen von Afrikaner_innen und Schwarzen Deutschen in Deutschland zwischen 1884 und 1950 einerseits sowie der deutschen Kolonialpolitik andererseits zeigt Katharina Oguntoye Innen- und Außenpolitik deutlich als zwei Seiten einer Medaille auf. Es handelt sich um Fakten der Zeitgeschichte, die den nach 1968 aktiven *weißen* Kunsthistoriker_innen, die sich mit historischen Darstellungen Schwarzer Menschen in der europäischen Kunst befassten, nicht präsent waren, obwohl sie persönlich, durch die Presse oder durch wissenschaftliche Recherchen hätten darauf stoßen können. Da die Entkoppelung der Gegenwart von historischen Fragestellungen ein wichtiger Kritikpunkt Schwarzer Wissenschaftler_innen am *weißen* Wissenssystem ist, gebe ich Fakten Schwarzer deutscher Geschichte hier einen breiten Raum. Mit ihrer Kenntnis wird die Problematik der gut gemeinten ikonografischen Untersuchungen besonders deutlich. Kolonialgeschichte ist integraler Bestandteil deutscher Geschichte. Dass sie im kollektiven (*weißen*) Gedächtnis nicht präsent ist, ist keineswegs ein Widerspruch.[317]

314) Die Berliner »Mohrenstraße« wurde beispielsweise nach zwölf verschleppten Afrikanern benannt, die Friedrich Wilhelm I. 1721 von der *Vereenigde Oost-Indische Compagnie* erhielt. Ausgerechnet unter dieser Adresse ist derzeit das Bundesministerium der Justiz zu finden. Vgl. Susan Arndt (Hg.): AfrikaBilder. Studien zu Rassismus in Deutschland, Münster 2001, S. 16-17.

315) Vgl. frühere Arbeiten zusammenfassend Katharina Oguntoye: Afrikanische Zuwanderung nach Deutschland zwischen 1884 und 1945, in: AntiDiskriminierungsBüro Köln und cyberNomads (Hg.): TheBlackBook. Deutschlands Häutungen, Köln 2004, S. 15-20.

316) Vgl. beispielsweise Marianne Bechhaus-Gerst: »Wir hatten nicht gedacht, dass die Deutschen so eine Art haben.« AfrikanerInnen in Deutschland zwischen 1884 und 1945, in: AntiDiskriminierungsBüro Köln/cyberNomads 2004 (wie Anm. 315), S. 21-33.

317) Schwarze Theoretiker_innen haben dies kontinuierlich erforscht, ihre Arbeiten werden von der *weißen* Wissenschaft aber kaum rezipiert. Vgl. grundlegend Katharina Oguntoye: Eine afro-deutsche Geschichte. Zur Lebenssituation von Afrikanern und Afro-Deutschen in Deutschland von 1884 bis 1950, Berlin 1997; May Ayim: Die afro-deutsche Minderheit, in: Arndt 2001 (wie Anm. 314), S. 71-86; Yara-Colette Lemke Muniz de Faria: Zwischen Fürsorge und Ausgrenzung. Afrodeutsche »Besatzungskinder« im Nachkriegsdeutschland, Berlin 2002. – Lemke Muniz de Faria wertete sowohl das der Öffentlichkeit verborgene Archivmaterial staatlicher Behörden als auch die öffentliche Meinungsbildung spiegelnde Pressearchive aus.

Von den 1929 in Deutschland lebenden, vom Auswärtigen Amt ausfindig gemachten Afrikaner_innen konnten nur wenige zu »Loyalitätsbekundungen« bewegt werden. Damit waren positiven Stellungnahmen für Deutschland als Kolonialmacht gemeint.[318] Es ergingen 1935 und 1936 Mitteilungen an alle Gauleiter mit der Anweisung, deutschen Kolonialn[...]n Lebensmöglichkeiten in Deutschland zu bieten, da

> »in Betracht gezogen werden müsse, dass sie teilweise noch mit ihrer Heimat in Verbindung stehen und über die Verhältnisse in Deutschland und ihre Behandlung dorthin berichten.«[319]

In Hinblick auf eine Neubelebung des deutschen Kolonialismus sei dies zu beachten. Dennoch wurden Schwarze Deutsche während des Nationalsozialismus ausgebürgert, und vielen wurde ihre deutsche Staatsangehörigkeit erst in den 1960er Jahren wieder zuerkannt.[320] In Folge der französischen Besatzung des Rheinlandes mit über 30.000 Schwarzen Soldaten aus Algerien, Madagaskar, Marokko, Senegal und Tunesien im 1. Weltkrieg waren Kinder geboren worden, die in der Presse als »Schwarze Schmach« thematisiert wurden.[321] Diese Menschen waren im nationalsozialistischen Regime einer spezifischen Verfolgung ausgesetzt, die sich aus sozialer Ausgrenzung, Zwangsarbeit, einer Sterilisierungskampagne und vereinzelt auch KZ-Haft zusammensetzte.[322]

Zwischen 1945 und 1955 wurden in den drei Westzonen an die 68.000 Kinder alliierter Besatzungssoldaten geboren, davon ca. 6.000 Schwarze Deutsche.[323] Juristisch handelte es sich um deutsche Staatsan-

318) Vgl. Oguntoye 1997 (wie Anm. 317), S. 101.

319) Ebd., S. 119.

320) Vgl. Ebd., S. 18-19 und 112.

321) Die Präsenz deutschsprachiger Schwarzer Soldaten innerhalb der französischen Besatzungsarmee, die aus der ehemaligen deutschen Kolonie Kamerun stammten, löste eine besondere Empörung aus und war Anlass für eine Anfrage der Deutschen Botschaft in Paris. Die Aufregung war den französischen Behörden offensichtlich sogleich verständlich, denn sie erteilten entschuldigend die Auskunft, dass diese Personen in andere afrikanische Länder ausgewandert und erst dort für die französische Armee angeworben worden seien. Vgl. Reiner Pommerin: Sterilisierung der Rheinlandbastarde. Das Schicksal einer farbigen deutschen Minderheit 1918-1937, Düsseldorf 1979, S. 18-19; Keith Nelson: The Black Horror on the Rhine, in: Journal of Modern History, Nr. 42 (1970), S. 606-627; Gisela Lebzelter: »Die Schwarze Schmach.« Vorurteile – Propaganda – Mythos, in: Geschichte und Gesellschaft (1985) 11, S. 37-58.

322) Vgl. Pommerin 1979 (wie Anm. 321); Nicola Lauré al-Samarai: Schwarze Menschen im Nationalsozialismus, in: AntiDiskriminierungsBüro Köln/cyberNomads 2004 (wie Anm. 315), S. 50-53; Julia Okpara-Hofmann: Schwarze Häftlinge und Kriegshäftlinge in deutschen Konzentrationslagern, in: Ebd., S. 54-57.

323) Statistische Berichte, Die unehelichen Kinder von Besatzungsangehörigen im Bundesgebiet und Berlin (West), hg. vom Statistischen Bundesamt Wiesbaden am 10.10.1956. – Lemke Muniz de

gehörige, die als nichteheliche Kinder in der Mehrzahl unter der Vormundschaft der Jugendämter standen, welche somit für die Verhandlungen über Unterhaltszahlungen mit US-amerikanischen Behörden zuständig waren.[324] Heiratswünsche von afroamerikanischen Soldaten wurden von diesen Behörden zumeist aufgrund der »Anti-miscegenation laws« in den USA abgelehnt.[325] Die *weißen* Kinder alliierter Soldaten waren »nur« in Bezug auf die Unterhaltszahlungen eine behördliche Herausforderung.[326] Schwarze Kinder waren dagegen von ihrer Geburt über ihre Einschulung um 1952 bis hin zu ihrem Berufseinstieg um 1960 Objekte kontroverser Diskussionen zwischen Fürsorgeorganisationen, Pädagog_innen, Wissenschaftler_innen und Politiker_innen.[327]

Faria publizierte zahlreiche Beispiele zur staatlichen Erfassung Schwarzer Deutscher wie die folgenden: Die Regierung Niederbayern-Oberpfalz verschickte am 14.11.1947 eine Weisung an alle Landkreise mit der expliziten Forderung einer Stellungnahme zu »unehelichen Kindern der schwarzen Soldaten«. »In Ober- und Mittelfranken wurden zwischen Mai 1945 und Dezember 1947 insgesamt 147 afrodeutsche Kinder geboren. Davon waren 23 in Heimen und anderen Einrichtungen untergebracht, elf in Pflegefamilien, vier waren gestorben und 109 lebten bei ihren Müttern.« Lemke Muniz de Faria 2002 (wie Anm. 317), S. 35-36.

324) Am 12.03.1952, drei Jahre nach Gründung der BRD, forderte der Bundestag die Bundesregierung zu Verhandlungen mit den USA wegen solcher Unterhaltsansprüche auf. Explizit wurden 3.100 »N[...]mischlinge« genannt. Vgl. ebd., S. 34.

325) 1948 wurden 4.894 Heiratsanträge von in Deutschland stationierten US-amerikanischen Soldaten gestellt. 280 der 500 Afroamerikaner unter ihnen wollten laut einer Umfrage ihre deutsche Freundin heiraten. Eine Ehe zwischen Afro- und Angloamerikaner_innen verboten allerdings die »Anti-miscegenation laws« bis 1967 in 30 von 48 der US-Bundesstaaten. Vgl. ebd., S. 22-23.

326) Von der moralischen Wertung bzw. Diskriminierung unehelicher Kinder in der Nachkriegszeit soll hier nicht die Rede sein. Eine Tagebuchveröffentlichung über die Vergewaltigungen deutscher Frauen durch sowjetische Soldaten im Berlin der Nachkriegszeit wurde 1959 noch als »Schande für die deutsche Frau« rezipiert. Vgl. Anonyma: Die Frauen von Berlin. Nachwort von Kurt W. Marek, Frankfurt am Main 1959 (Ersterscheinung auf Englisch 1954, Verfilmung 2008).

327) Um die Bandbreite der Gesellschaftsbereiche zu illustrieren, in denen diskutiert wurde, sei eine kleine Auswahl einschlägiger Presseartikel zum Thema – chronologisch sortiert – aufgeführt, die in Lemke Muniz de Faria 2002 (wie Anm. 317) ausgewertet wurden: Mohrenwäsche, in: Die Zeit 3 (1948) 45, S. 1; Hafen der Hoffnung für kleine Neger, in: Der Spiegel 14.07.1949, S. 8; Mammies für die Negerlein, in: Stern 27.08.1950, S. 29 und 02.03.1952, S. 8; Ausdauer und Tatkraft besiegten Amtsschimmel. Zwei farbige Besatzungskinder fliegen zu ihren Adoptiveltern nach den USA, in: Allgemeine Zeitung 04.10.1951; Armer schwarzer Peter! Das Problem der Besatzungskinder in Westdeutschland, in: Rheinischer Merkur 6 (1951) 19, S. 11; Otto Küster: Mischlinge als Gruppenverfolgte, in: Neue juristische Wochenschrift 4 (1951), S. 428-430; Die Negermischlinge der Nachkriegszeit in Deutschland, in: Die Umschau. Halbmonatsschrift über die Fortschritte in Naturwissenschaft, Medizin und Technik 52 (1952), S. 631; Marianne Baumeister: Die kleinen Mischlinge. Eine ernste Frage an uns alle, in: Zeitwende 23 (1952), S. 742-44; L. J.: Die Einschulung der Mischlingskinder. Nicht Mitleid – sondern einsichtsvolle, ausdauernde Liebe, in: Die katholische Frau 5 (Mai 1952), S. 11; Walter Kirchner: Untersuchungen somatischer und psychischer Entwicklung bei Europäer-Neger-Mischlingen im Kleinkindesalter unter besonderer Berücksichtigung der sozialen Verhältnisse, in: Studien aus dem Institut für Natur- und Geisteswissenschaftliche Anthropologie 11 (1952), S. 29-36; Hermann Eberling: Das Problem der deutschen Mischlingskinder. Zur zweiten Konferenz der World Brotherhood über das Schicksal der farbigen Mischlingskinder in Deutschland. Nachdruck aus der Monatsschrift für Pädagogik, Bildung und Erziehung, Nr. 7 (1954), S. 612-630; Herbert Hurka: Die Mischlingskinder in Deutschland. Ein Situationsbericht auf Grund bisheriger Veröffentlichungen, in: Sonderdruck Jugendwohl (1956), S. 1-19; Erhard Schneckenburger: Das farbige Mischlingskind in der Klassengemeinschaft, in: Kultur und Unterricht. Amtsblatt des Kultusministeriums Baden-Württemberg, Nr.

Obwohl drei Viertel der betroffenen Kinder bei ihren *weißen* Müttern bzw. deren Verwandten aufwuchsen, wurden weder diese noch sie selber jemals in diese Debatten einbezogen.[328] Den Müttern wurden sogar die Alltagsschwierigkeiten mit Rassismus vor Augen geführt, um sie zur Abgabe ihrer Kinder zu bewegen.[329] Als zwei im Grunde genommen gar nicht so verschiedene Alternativen wurden diskutiert: erstens die Adoption durch Afroamerikaner_innen in den USA und zweitens die Erziehung in Sondereinrichtungen abseits der *weißen* Gesellschaft, mit dem Ziel einer späteren Auswanderung.[330] 1947 war kurzzeitig erwogen worden, ob die französische Regierung sich nicht dieser Kinder annehmen könne.[331] Gezielt sollten die Kinder – etwa durch eine mehrsprachige Erziehung – auf ihre Auswanderung vorbereitet werden. Zu keinem Zeitpunkt wurde eine grundlegende Umerziehung der *weißen* Deutschen diskutiert, damit diese ihren Rassismus überwänden. Mehrmals verhandelte der Deutsche Bundestag über die Schwarzen Kinder.[332] Die Überzeugung von einem biologischen Determinismus, fehlendes kritisches Geschichtsbewusstsein und diffuse Schuldgefühle vermischten sich in diesen Debatten. Die als bürgerliche Vorkämpferin für Frauenrechte bekannte CDU-Abgeordnete Luise Rehling führte aus:

> »Eine besondere Gruppe unter den Besatzungskindern bilden die 3093 Negermischlinge, die ein menschliches und rassisches Problem besonderer Art darstellen. [...] Die ver-

6 (1957) 1, 8-89; Die berufliche Eingliederung der Mischlingskinder, in: Information für die Frau 8 (1959) 10, S. 13; Klaus Eyferth: Gedanken über die zukünftige Berufseingliederung der Mischlingskinder in Westdeutschland, in: Neues Beginnen (1959), S. 65-68; Helene Müller: Mischlingskinder treten in das Berufsleben, in: Allgemeine deutsche Lehrerzeitung, Nr. 11 (1959), S. 265 f.; L. Schiffler: Zwischen schwarz und weiß. Wie geht es den deutschen Negermischlingen? In: Die christliche Frau, Nr. 48 (1959), S. 101-104; Klaus Eyferth: Bürger mit anderer Hautfarbe. Die ersten »Besatzungskinder« verließen die Schule, in: Pax Christi, Nr. 2 (1960), S. 12-14.

328) Vgl. Lemke Muniz de Faria 2002 (wie Anm. 317), S. 12.

329) Vgl. ebd., S. 26.

330) Als repräsentativ für die Auslandsadoptionen in die USA sei der *Brown Baby Plan* in Mannheim genannt. Mabel Alston Grammer vermittelte zwischen 1951 und 1954 mindestens 50 Schwarze Kinder in die USA. Als Grammer nach einer Versetzung ihres Mannes 1960 nach Karlsruhe kam, setzte sie ihre Arbeit in der Organisation *Give Children A Future* fort. Auch das *Albert-Schweitzer-Kinderheim für Mischlingskinder* ging auf eine Privatinitiative zurück. Irene Dilloo gründete es – wie sie selber formulierte: aus Mitleid – in Anlehnung an Albert Schweitzers Heim für Leprakranke. Albert Schweitzer begrüßte in einem Brief das Projekt mit dem Ziel einer Auslandsverschickung der Kinder. Vgl. ebd., S. 120-156.

331) Vgl. ebd., S. 37.

332) Verhandlungen des Deutschen Bundestages, Stenographische Berichte, 1. Legislaturperiode, Bd. 10, 198. Sitzung am 12.03.1952; Drucksache Nr. 3810: Uneheliche Kinder der Besatzungsangehörigen, 1. Legislaturperiode, 20.10.1952; Anlage 3 zum Stenographischen Bericht der 206. Sitzung, 1. Legislaturperiode, Bd. 11, Bonn 1952; 3. Wahlperiode, 47. Sitzung am 29.10.1958, S. 2683; 5. Wahlperiode, 118. Sitzung am 30.06.1967, S. 1952. Vgl. weiterführend Lemke Muniz de Faria 2002 (wie Anm. 317).

antwortlichen Stellen haben sich schon seit Jahren Gedanken über ihr Schicksal gemacht, denn schon allein die klimatischen Bedingungen in unserem Lande sind ihnen nicht gemäß. Man hat erwogen, ob es nicht besser für sie sei, wenn man sie in das Heimatland ihrer Väter verbrächte. [...] Die in Nordafrika tätigen katholischen Missionare, die auch Waisenhäuser unterhalten, raten von der ›Abgabe‹ von Mischlingskindern dorthin ab. [...] Diese Mischlingsfrage wird also ein innerdeutsches Problem bleiben, das nicht einfach zu lösen sein wird. Wir müssen die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf diese Frage lenken, da zu Ostern 1952 die 1946 geborenen Mischlinge eingeschult werden. [...] Bemühen wir uns daher, in Deutschland den Mischlingen nicht nur die gesetzliche, sondern auch die menschliche Gleichberechtigung zu gewähren! Ich meine, wir hätten hier Gelegenheit, einen Teil der Schuld abzutragen, die der Nationalsozialismus durch seinen Rassendünkel auf das deutsche Volk geladen hat.«[333]

1952, als diese Äußerung im Bundestag fiel, publizierte die UNESCO Ergebnisse einer groß angelegten Debatte unter Anthropolog_innen, Biolog_innen, Genetiker_innen und Soziolog_innen zum »Rasse«-Begriff. Ergebnis war, dass »Hautfarbe« im biologischen Sinne ein irrelevantes Merkmal der Klassifizierung von Menschen sowie der »Rasse«-Begriff unwissenschaftlich und grundlegend rassistisch sei.[334] Dennoch erschienen in den 1950er Jahren vier (*weiße*) deutsche Studien zu Schwarzen Kindern, die in Zusammenarbeit mit staatlichen Institutionen entstanden und der Tradition der Vorkriegsanthropologie folgten.[335] Eine

333) Zitiert nach Lemke Muniz de Faria 2002 (wie Anm. 317), S. 45: Verhandlungen des Deutschen Bundestages, Stenographische Berichte, 1. Legislaturperiode, Bd. 10, 198. Sitzung am 12.03.1953, S. 8507.

334) Vgl. UNESCO (Hg.): The Race Question in Modern Science. The Race Concept. Result of an Inquiry, Paris 1952.

335) Der Anthropologe Eugen Fischer hatte 1908 eine Studie *Mischlinge in der Kolonie Deutsch-Südwest* publiziert, an welche die folgenden Nachkriegsuntersuchungen anknüpften. Walter Kirchners Dissertation *Untersuchungen somatischer und psychischer Entwicklung bei Europäer-Neger-Mischlingen im Kleinkindesalter unter besonderer Berücksichtigung der sozialen Verhältnisse* (1952) entstand am Institut für Natur- und Geisteswissenschaftliche Anthropologie in Berlin-Dahlem in Zusammenarbeit mit dem Berliner Hauptjugendamt und dem Landesgesundheitsamt. Rudolf Siegs Arbeit *Mischlingskinder in Westdeutschland. Eine Studie an farbigen Kindern* (1954) entstand am Institut für menschliche Stammesgeschichte und Biotypologie der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz. Luise Frankensteins Arbeit *Soldatenkinder. Uneheliche Kinder von ausländischen Soldaten mit besonderer Berücksichtigung der Mischlinge* (1953) entstand in Zusammenarbeit mit der Jugendhilfe. Die von Klaus Eyferth, Ursula Brandt und Wolfgang Hawel verfasste Schrift *Farbige Kinder in Deutschland – Die Situation der Mischlingskinder und die Aufgaben ihrer Eingliederung* (1958) entstand in Zu-

akribische Datenerhebung steht darin einer willkürlichen Interpretation gegenüber.[336] Das Augenmerk liegt auf dem »Anderssein« der Kinder, das auf ein nicht weiter definiertes »negrides Erbe« zurückgeführt wird. Der gesellschaftliche Umgang mit dieser äußerst kleinen Bevölkerungsgruppe wurde sowohl von deutscher als auch *weißer* US-amerikanischer und afroamerikanischer Seite als Indiz für den Demokratisierungsfortschritt Deutschlands gesehen,[337] sah allerdings keine Aufnahme in die *weiße* Gesellschaft vor. Ab 1947 erfolgte eine regelmäßige Berichterstattung in den wichtigsten afroamerikanischen Presseorganen über das Schicksal der »brown babies in Germany«, deren einzige Hoffnung in einer Adoption ins Ausland gesehen wurde.[338] Die Problematik, dass sie in den USA als »helle« Nachkommen von Nazi-Müttern diskriminiert werden könnten, wurde nur am Rande diskutiert, die Folgen einer Entwurzelung aus ihrem sozio-kulturellen Umfeld nicht in Betracht gezogen – ebenso wenig wie die Tatsache, dass diese Kinder aus Sorge vor dem deutschen Rassismus in eine Gesellschaft mit expliziter »Rassen«-Trennung geschickt werden sollten.[339] Es waren vor allem Frauen, die sich privat engagierten, die Initiative ergriffen und versuchten, ihre Zukunftsvisionen zum Thema Schwarze deutsche Kinder als Lösungen anzubieten und den staatlichen Jugendämtern und kirchlichen Institutionen wie der Inneren Mission anzugliedern.[340] Motiviert waren

sammenarbeit mit dem Bundesministerium des Inneren.

336) Vgl. Lemke Muniz de Faria 2002 (wie Anm. 317), S. 55.

337) Lemke Muniz de Faria resümiert ihre Archivarbeit mit folgenden Worten: »Aus den Entnazifizierungs- und Demokratisierungsbestrebungen der Alliierten, insbesondere der amerikanischen Militärregierung, sowie der vermeintlichen Demokratiebereitschaft der Deutschen entwickelte sich eine politische Funktionalisierung der afrodeutschen Kinder. Mit einer bewusst nach außen getragenen vorurteilsfreien Haltung sollten der skeptischen Welt die neuen Qualitäten der westdeutschen Demokratie präsentiert werden. Nur wenn man den darin begründeten Symbolcharakter erkennt, ist das Verhältnis der bundesrepublikanischen Gesellschaft zu dieser kleinen Bevölkerung in seiner ganzen Dimension zu verstehen.« Ebd., S. 201.

338) In der Übersetzung der posthum erschienenen Autobiografie von Malcom X heißt es: »Und können uns etwa die Erfahrungen der ›braunen Babys‹ in Europa, die jetzt ins heiratsfähige Alter kommen, nachdem sie ihr bisheriges Leben als verachtete Mischlinge verbracht haben, dazu ermuntern, uns positiver zur ›Integration‹ zu verhalten?« Malcom X: Der Schwarze Tribun. Eine Autobiographie, Frankfurt am Main 1966 (Erstscheinung auf Englisch 1965), S. 285.

339) Es sei außerdem nicht verschwiegen, dass es sich bei den amerikanischen Adoptionsbewerber_innen häufig um Personen handelte, die die staatlichen Prüfungen für eine Inlandsadoption nicht bestanden hatten. Vgl. hierzu Lemke Muniz de Faria 2002 (wie Anm. 317), S. 80.

340) Der Glaube an einen biologischen Determinismus und das Fehlen eines kritischen Geschichtsbewusstseins auch innerhalb der Inneren Mission wird aus folgender Äußerung deutlich: »Aufgrund der Erfahrung deutscher Missionare in Süd- und Ostafrika wisse man, daß die Negermischlinge am besten in Negerumgebung gedeihen«. Archiv des Diakonischen Werkes der Evangelischen Kirche in Deutschland, Berlin, HGSt 1161 (Negermischlinge und uneheliche Besatzungskinder 1951-1965, 1958-1959), Aktennotiz des Central-Ausschusses der Inneren Mission über fernmündliches Gespräch mit Herrn Gebauer vom 21.08.1950. Vgl. Lemke Muniz de Faria 2002 (wie Anm. 317), S. 73.

diese Handlungen nach eigenen Angaben durch den zu befürchtenden alltäglichen Rassismus, dem diese Kinder ausgesetzt sein würden. 1948 gründeten acht Ehefrauen afroamerikanischer Soldaten den Verein *Child Welfare Group* in Mannheim. Spendensammlungen, Weihnachts- und Osterfeiern sowie Adoptionsvermittlungen waren die Vereinstätigkeiten. 1949 gründeten zwei *weiße* deutsche Frauen in Gießen die Organisation *Hafen der Hoffnung* mit einem ähnlichen Profil. In München wurde 1952 *Das Farbige Kind* gegründet.[341] Nachdem die groß angelegten Verschickungspläne nicht vorankamen, wurden anlässlich der Einschulung der ersten betroffenen Kinder Aufklärungskampagnen gestartet, die um Toleranz warben, dabei allerdings die herkömmlichen Einstellungen bekräftigten. So handeln die von einer breiten Öffentlichkeit rezipierten Filme *Toxi* (1952) und *Der dunkle Stern* (1955) – mit Elfie Fiegert jeweils in der Hauptrolle – nur scheinbar von der geglückten »Integration« eines Schwarzen deutschen Mädchens, denn sie enden beide mit ihrer Ausgrenzung: im ersten Fall mit dem plötzlichen Auftauchen des afroamerikanischen Vaters, der sein Kind »nach Hause« holt und im zweiten Fall mit der »glücklichen« Aufnahme in einen Zirkus, entgegen des ursprünglichen Kinderwunsches, Bäuerin zu werden.[342] Die Hilfsorganisation *Hafen der Hoffnung* entwickelte analog für die in Deutschland verbleibenden »begabtesten« Jungen die Vision, sie als »schwarze Sängerknaben« in Gruppen durch ganz Europa reisen zu lassen, wodurch sie ihrem Heim Geld einbringen würden.[343] Eine sich an Lehrer_innen richtende Broschüre von 1952 ist ähnlich doppeldeutig wie die genannten Filme.[344] Sie beinhaltet den Bericht eines fiktiven *weißen* Lehrers, der nach der Ankündigung, dass in seiner zu übernehmenden ersten Klasse ein Schwarzes Kind sei, beginnt, sich über die Situation Schwarzer Kinder in Deutschland zu informieren. Über diesen rhetorisch behutsamen Weg werden Fakten vermittelt, die in eine Reflexion des eigenen Rassismus in der Nachkriegszeit und speziell dem durch die eigene Schulzeit im Nationalsozialismus verinnerlichten Antisemitismus münden. Implizit wird Schwarz als Paradigma definiert und gibt so den Anlass, auch über die »Integration« anderer »auffälliger« Kinder, wie »Dicke, Behinderte und Arme« nachzudenken. Der Appell, in der Schule keine Stereotypenbildung zu fördern, Schule als Stätte der

341) Vgl. ebd., S. 36-40.

342) Vgl. Barbara Meyer: Gesellschaftliche Implikationen bundesdeutscher Nachkriegsfilme, Frankfurt am Main 1964, S. 29-37.

343) Vgl. Lemke Muniz de Faria 2002 (wie Anm. 317), S. 39.

344) Vgl. Alfons Simon: Maxi, unser Negerbub, Bremen 1952.

Persönlichkeitsbildung und Abbild des Lebens in seiner Vielfalt zu definieren, nehmen die pädagogischen Innovationen um 1968 vorweg. Aus heutiger Perspektive erscheint das *weiße* Nachdenken über und nicht mit Schwarzen Menschen typisch für die Zeit, was unabhängig vom Inhalt in dem Titel *Maxi, unser Negerbub* und dem Cover der Broschüre zum Ausdruck kommt (Abb. 12). Ist zunächst ein ernst dreinblickender Junge zu sehen, erscheint das gleiche Gesicht mit einem fröhlichen Lachen am Ende des Textes. Die implizite Botschaft: *Weiße* Personen, die sich durch den erschütternden Inhalt arbeiten, können ein Schwarzes Kind glücklich machen und werden mit einem Lachen belohnt.

Drei Konferenzen der *World Brotherhood* über »das Schicksal der farbigen Mischlingskinder in Deutschland« wurden in den 1950er Jahren abgehalten und Umfragen der *Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit* an den Schulen ausgewertet.[345] Formulierungen wie etwa die, dass die (*weißen*) Kinder die Schwarzen »nicht als solche empfanden« oder das Verhalten der Lehrer »erfreulich verständnisvoll« sei, zeigen, mit welcher Erwartungshaltung gefragt wurde.[346] Keines der in der Umfrage erfassten 909 Kinder wurde persönlich nach seiner Alltagserfahrung mit Rassismus befragt. Nachdem diese Schwarzen Deutschen um 1960 volljährig waren, konnten sie nicht mehr durch staatliche Statistiken erfasst werden.[347]

1955 war das erste Anwerbeabkommen mit Italien geschlossen worden, ab 1960 kamen weitere Arbeitsmigrant_innen aus Marokko, Tunesien und der Türkei nach Westdeutschland.[348] Ihre dauerhafte Teilhabe an der *weißen* deutschen Gesellschaft war ebenso wenig vorgesehen wie diejenige der Schwarzen Deutschen. Eine einseitige Erinnerungspra-

345) Die Zukunft der Schwarzen Kinder wurde wie das der jüdischen als abhängig von dem Verbleib der US-amerikanischen Armee und der Demokratisierung des Landes gesehen. Vgl. Lemke Muniz de Faria 2002 (wie Anm. 317), S. 36.

346) Vgl. Eberling 1954 (wie Anm. 327), S. 612-630.

347) Vor ihrem Berufseinstieg waren erneut Aufklärungskampagnen gestartet worden. Die Geschlechterproblematik und »Vermischung« als Ende der Toleranz wurde in der Tradition der Vorkriegszeit diskutiert, waren Schwarze Menschen als Objekte *weißer* sexueller Phantasien doch seit dem Mittelalter in der deutschsprachigen Literatur präsent. Der Berufseinstieg galt insbesondere für die Mädchen als schwierig, weil sie vorwiegend im Servicebereich tätig sein würden und *weiße* Fürsorgepersonen davon ausgingen, dass sich die Mehrheitsbevölkerung nicht von ihnen bedienen lassen würde. Vgl. Lemke Muniz de Faria 2002 (wie Anm. 317), S. 182-184.

348) In die DDR kamen in dieser Zeit auch Arbeitsmigrant_innen aus Angola und Mosambik. Der in der Bundesrepublik 1973 beschlossene Anwerbestopp führte anders als gedacht nicht zu einer Auswanderung der Arbeitsmigrant_innen, sondern löste Familiennachzüge aus und die Frage der Gesellschaftsposition dieser Gesellschaftsgruppen ist ein bis heute diskutiertes Thema. Vgl. Ulrich Herbert: Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland. Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge, München 2001; Heike Knortz: Diplomatische Tauschgeschäfte. »Gastarbeiter« in der westdeutschen Diplomatie und Beschäftigungspolitik 1953-1973, Köln 2008.

xis an die Arbeitsmigration nach Westdeutschland überlagert oftmals jede Erinnerung an die Anwesenheit Schwarzer Deutscher bereits lange vor dieser Zeit.[349]

Angesichts des medial inszenierten und weltweit diskutierten Eichmann-Prozesses 1963 in Jerusalem lässt sich in dieser Zeit eine wachsende deutsche Empörung über Rassismen in anderen Kontexten feststellen. Die von Hannah Arendt konstatierte Normalität des Massenmörders und Schreibtischtäters Adolf Eichmann, der seine Karriere stärker als eine antisemitische Einstellung verfolgte, wurde besonders in der deutschen Bevölkerung als Affront aufgefasst.[350] Die existentielle Frage nach der alltäglichen Betroffenheit *weißer* Menschen von Rassismus – als diejenigen, die von ihm profitieren und ihn reproduzieren – kommt auch in der zwei Jahre zuvor publizierten Schrift *Les damnés de la terre* von Frantz Fanon zum Ausdruck, zu der Jean-Paul Sartre ein Vorwort verfasste, aus dem deutlich seine *weiße* Verwirrung über diese Erkenntnis spricht:

> »Auch wir Europäer werden dekolonisiert. Das heißt, durch eine blutige Operation wird der Kolonialherr ausgerottet, der auch in jedem von uns steckt. Schauen wir uns selbst an, wenn wir den Mut dazu haben, und sehen wir, was mit uns geschieht.«[351]

Dass Sartre die *Négritude*-Bewegung auf einen zeitlich begrenzten Antirassismus reduzierte, verärgerte Fanon, wurde damit doch der spezifische Schwarze Widerstand gegen die *weiße* Mehrheitsgesellschaft in die Linearität marxistischer Geschichtsschreibung gezwängt.[352]

Ende der 1960er Jahre geriet in Deutschland das Demokratievorbild USA angesichts des Vietnamkrieges und der »Rassen«-Trennung ins Wanken.[353] Die im Grundgesetz der jungen Bundesrepublik Deutsch-

349) Vgl. Kien Nghi Ha: Die kolonialen Muster deutscher Arbeitsmigrationspolitik, in: Hito Steyerl und Encarnación Gutiérrez Rodríguez (Hg.): Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik, Münster 2003, S. 56.

350) Vgl. Hannah Arendt: Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil, London 1963.

351) Jean-Paul Sartre: Vorwort, in: Frantz Fanon: Die Verdammten dieser Erde, Frankfurt am Main 1967 (Ersterscheinung auf Französisch 1961), S. 20.

352) Vgl. hierzu Dipesh Chakrabarty: Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung, Frankfurt am Main 2010 (Ersterscheinung auf Englisch 2000), S. 163.

353) 1964 wurde der wortgewandte Führer der *Nation of Islam* Malcom X ermordet, 1968 der bürgerlichere Martin Luther King, im selben Jahr wie Robert F. Kennedy. In diesem Jahr wurden die Leichtathleten Tommie Smith und John Carlos des US-Teams aus dem olympischen Dorf in Mexiko-Stadt verwiesen, weil sie bei der Siegerehrung mit Black Power-Symbol – der hochgereckten geballten Faust in schwarzen Handschuhen – politisch demonstrierten. Die Autobiografie von Malcom X *Der Schwarze Tribun* wurde posthum 1965 veröffentlicht. Bereits 1966 erschien eine deutsche Übersetzung mit einem Vorwort von

land festgelegte Gleichheit aller Menschen vor dem Gesetz war ein deutlicher Fortschritt gegenüber den US-amerikanischen Verhältnissen, die wiederum als Legitimation für die eigenen *weißen* Ressentiments gegenüber Afroamerikaner_innen und Schwarzen Deutschen herangezogen wurden.[354]

1965 – auf dem Höhepunkt des Schwarzen Widerstandes in den USA – wurde das in der Einleitung erwähnte Denkmal für den Philosophen Amo errichtet. Zwei Jahre später erschien in Deutschland *Der Afrikaner in der europäischen Kunst*[355] von Hans-Joachim Kunst.[356] Den Schluss darin bildet das Triptychon *Afrikanische Passion* (1962) von HAP Grieshaber, das dieser »zu Ehren des während der Kongo-Tragödie ums Leben gekommenen Politikers Patrice Lumumba«[357] schuf. Heute gilt als gesichert, dass von Belgien und den USA Lumumbas Ermordung direkt unterstützt wurde.[358] Kunst kommentiert das Werk Grieshabers mit dem Satz:

> »Daß ein Europäer zu Ehren eines Afrikaners ein Bild schafft,
> ist bisher einmalig in der Geschichte der bildenden Kunst:
> ein zukunftsverheißendes Symbol dafür, daß das Schicksal
> Afrikas auch das Schicksal Europas ist.«[359]

In dem *weißen* Lob eines Weges zu Schwarzer Gleichberechtigung schwingt die Vision einer Überwindung juristischer »Rassen«-Tren-

Alex Haley, in dem eine Mischung aus Bewunderung und Diffamierung zu Tage tritt. Er nennt Malcom X einen »schwarzen Goebbels« und differenziert zwischen »wir als Weiße« und dem »amerikanischen Negertum«. Alex Haley: Vorwort, in: Malcom X: Der Schwarze Tribun, Frankfurt am Main 1966, S. 10.

354) »Angesichts des bei den US-Streitkräften weit verbreiteten Rassismus' kamen deutsche Liberale zu der Überzeugung, dass Rassismus ein universales Problem sei, kein speziell deutsches.« Höhn 2008 (wie Anm. 281), S.182. – Siehe weiterführend hierzu Heide Fehrenbach: Rehabilitating Fatherland. Race and German Remasculinization, in: Signs, Nr. 24 (1998), S. 107-128; Heide Fehrenbach: Of German Mothers and »Negermischlinge«. Race, Sex and the Postwar Nation, in: Hanna Schissler (Hg.): Revisiting the Miracle Years. West German Society from 1949-1968, Princeton 2000, S. 164-186.

355) Ehemalige Studenten von Hans-Joachim Kunst erinnern sich an die Diskussion des Titels *Der N[...] in der Kunst* (Dr. Tilo Habel im Gespräch am 07.06.2010 in Dresden). Der letztendlich gewählte Titel ist im *weißen* deutschsprachigen Wissenschaftskontext dieser Zeit als fortschrittlich zu bezeichnen. Er fasst das Thema korrekter als viele später erschienene Publikationen.

356) In diesem Jahr erschien das Buch *Black Power. The Politics of Liberation in America* von Stokely Carmichael und Charles V. Hamilton über den alltäglichen Rassismus in den USA und der erste Black Power Kongress fand statt. Ebenfalls in diesem Jahr wurde die ASU (*American Servicemen Union*) gegründet, eine Art Soldatengewerkschaft, die sich besonders gegen rassistische Übergriffe auf Schwarze Soldaten wehrte und den GI-Widerstand gegen den Vietnamkrieg unterstützte, in den überproportional viele Schwarze Soldaten geschickt worden waren. Zehntausende US-amerikanische Soldaten desertierten in Europa in dieser Zeit.

357) Kunst 1967 (wie Anm. 296), S. 32.

358) Vgl. hierzu aktuell Andrea Böhm: Gott und die Krokodile – Eine Reise durch den Kongo, München 2011.

359) Kunst 1967 (wie Anm. 296), S. 32.

nung mit. Aus dem damaligen Zeitkontext heraus schien das ein hoch gestecktes – aber erreichbares – Ziel. Struktureller Rassismus in der deutschen, demokratischen Gesellschaft war unter diesen Bedingungen aus *weißer* Sicht kein Thema. In den USA waren dagegen die »Rassen«-Konflikte Anlass für Dominique de Menil, Erbin der weltweit größten Erdölexplorationsfirma *Schlumberger Limited*, 1961 eine Ausstellung zu »dunkelhäutigen« Menschen in der europäischen Kunst durch die *Menil Foundation* anzuregen. Die de Menils waren im 2. Weltkrieg von Frankreich nach Texas geflohen und taten sich dort durch ihr Mäzenatentum hervor.[360] Bis heute zählt ihre Stiftung das Engagement zu Menschenrechtsthemen und die Unterstützung Schwarzer Menschen zu ihrem Profil. So ist auf der halbseitigen Beschreibung »History and Philosophy of the Menil Collection« auf der Internetseite zu lesen: »They were early supporters of Mickey Leland, Houston's first black congressman.«[361] Die von de Menil gewünschte Ausstellung kam nie zustande. Als zu umfangreich erwies sich das Material nach ersten Recherchen. So entstand die Idee für das mehrbändige Werk *L'Image du Noir dans l'Art Occidental*. Idee, Konzeption und Material waren europäischen Ursprungs.[362] Es gleicht dem kleinen Buch von Hans-Joachim Kunst in seinem chronologisch-ikonografischen Aufbau und ist bis heute nicht abgeschlossen.[363]

360) Bekannt ist die *Menil Collection* als größte private öffentlich zugängliche Kunstsammlung. Vgl. The Menil Collection. A Selection From the Paleolithic to the Modern Era, Ausst.-Kat., Menil Collection Houston, New York 1987.

361) URL: http://www.menil.org (18.05.2010). – Zusammen mit Jimmy Carter, der sich erst nach seiner Präsidentschaftswahl 1977 gegen die »Rassen«-Trennung aussprach, gründete Dominique de Menil die *Carter-Menil Human Rights Foundation*, die seit 1986 einen mit 100.000 Dollar dotierten Menschenrechtspreis vergibt.

362) Die langjährigen Mitarbeiterinnen des Projektes Gude Suckale-Redlefsen (ca. von 1965 bis 1979) und Elizabeth McGrath (von 1994 bis 2004) versicherten mir ebenso wie der derzeitig zuständige David Bindman (seit 2006), dass es sich im Ursprung um ein europäisches, französisches Projekt handle und es äußerst schade sei, dass völlig in Vergessenheit geriet, dass es einst von Paris aus betreut und vor allem in deutschen Bildarchiven bearbeitet wurde. Ich danke ihnen für die Auskünfte bezüglich der Projektgeschichte. Eine Fassung des über 50 Jahre gesammelten Bildmaterials ging 1999 in das Bildarchiv des *Warburg Institute London* über, das von McGrath bis zu ihrer Pensionierung 2011 betreut wurde. Mit diesem Archiv habe ich gearbeitet. Eine zweite Fassung des Archivs ist seit 2006 dem *W. E. B. Du Bois Institute for African and Afroamerican Research* an der Universität Harvard angegliedert, wo es von Bindman bearbeitet wird.

363) Vgl. Ladislas Bugner (Hg.): L'Image du Noir dans l'Art Occidental, Bd. 1: Des Pharaons a la Chute de l'empire Romain, Fribourg 1976 (Neuauflage: London 2010); Jean Devisse (Hg.): L'Image du Noir dans l'Art Occidental, Bd. 2,1: Des premiers Siècles chrétiens aux »Grands découvertes«. De la menace démonique a l'incarnation de la sainteté, Fribourg 1979 (Neuauflage: London 2010); Jean Devisse und Michel Mollat (Hg.): L'Image du Noir dans l'Art Occidental, Bd. 2,2: Des premiers Siécles chrétiens aux »Grands découvertes«. Les Africains dans l'ordonnance chrétienne du Monde (XIV-XVI Jh.), Fribourg 1979 (Neuauflage: London 2010); Hugh Honour (Hg.): L'Image du Noir dans l'Art Occidental, Bd. 4,1: De la Révolution Américaine a la première Guerre Mondiale. Les Trophées de l'Esclavage, und Bd. 4,2: De la Révolution Américaine a la première Guerre Mondiale. Figures et Maques, Cambridge 1989; David Bindman und Henry Louis Gates (Hg.): L'Image du Noir dans l'Art Occidental, Bd. 3,1: From the »Age of Discovery« to the Age of Abolition. Artists of Renaissance and Baroque, Lon-

Wie das heute vorliegende Archiv deutlich macht, zeigten die Recherchearbeiten, dass sich Schwarze Menschen in der europäischen Kunst nicht ausschließlich in ikonografische Gruppen einteilen lassen, sondern als Minderheit überall in der europäischen Kunstgeschichte präsent sind. Zu dieser Schlussfolgerung kam man/frau damals allerdings nicht, sondern versuchte weiterhin, die unendliche Materialfülle ikonografisch zu fassen.[364] Dass das Projekt 2006 an das *W. E. B. Du Bois Institute for African and Afroamerican Research* an der Universität Harvard übergeben wurde, könnte als konsequente Abgabe des Themas an eine Schwarze Institution verstanden werden, wenn es nicht weiterhin vor allem von *weißen* Kunsthistoriker_innen ikonografisch bearbeitet würde. Der 2010 erschienene erste Teil des dritten Bandes (*Artists of the Renaissance and Baroque*) zeigt, dass die Problematik nun im Bewusstsein ist. Die Geschichte des Projekts wird ausführlich thematisiert, die frühere positive Sicht auf die Künstler relativiert, deren Rolle bei der Etablierung rassistischer Stereotypen stärker ins Blickfeld gerückt und es wird mit einer Terminologie auf dem neuesten Diskussionsstand operiert.

Ich komme zurück nach Deutschland. Wie in der Einleitung dargelegt, gaben Katharina Oguntoye, May Opitz und Dagmar Schulz 1986 *Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte* heraus und machten damit Schwarze deutsche Geschichte in Buchform auch dem *weißen* Wissenschaftssystem leicht zugänglich.[365] Diese Publikation zeigt den strukturellen Rassismus in Deutschland ebenso deutlich wie die Präsenz von Schwarzen Zeitgenossinnen der um 1968 aktiven *weißen* Wissenschaftler_innen. Dabei stehen nicht ein privater Opferstatus und eine Anklage an das *weiße* System im Vordergrund, sondern die eigene gesellschaftspolitische Praxis als Teil einer aktiven

don 2010. – Bindman plante zum Zeitpunkt unseres Gesprächs die letzten Bände: Europe and the World Beyond (2011), The Eighteenth Century. Court, Enlightenment, Slavery, and Abolition (2011), From the Artistic Discovery of Africa to the Jazz Age (2014) und From the Harlem Renaissance to the Age of Obama (2015) sowie den Projektabschluss durch eine Ausstellung mit Gegenwartskunst.

364) Die zu Beginn sehr großzügige Finanzierung versiegte, dennoch schmückt sich die Foundation weiterhin mit dem Projekt. Elizabeth McGrath und David Bindman versicherten im Gespräch, dass sie wie Viktoria Schmidt-Linsenhoff zu dem Ergebnis gekommen seien, dass Einzelstudien dem Thema angesichts der theoretischen Innovationen der *Postcolonial Studies* gerechter würden als ein umfassender ikonografischer Ansatz.

365) Vgl. Katharina Oguntoye, May Opitz und Dagmar Schulz (Hg.): Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte, Berlin 1991 (Ersterscheinung 1986). – »Afrodeutsche« war die Ende der 1980er Jahre übliche Selbstbezeichnung Schwarzer Deutscher. Vgl. Maureen Maisha Eggers und Ekpenyong Ani: Afrodeusch/Afrodeutsche_r, in: Arndt/Ofuatey-Alazard 2011 (wie Anm. 312), S. 577-579; Nicola Lauré al-Samarai: Schwarze Deutsche, in: Ebd., S. 611-613. – Im gleichen Jahr erschienen: Rosemarie K. Lester: Blacks in Germany and German Blacks. A Little-Known Aspect of Black History, in: Reinhold Grimm und Jost Hermand (Hg.): Blacks and German Culture, Madison 1986, S. 113-134; Reinhold Grimm: Germans, Blacks, and Jews or Is There a German Blackness of Its Own? In: Ebd., S. 150-184.

Schwarzen Geschichte.[366] Drei weitere Publikationen seien hier deshalb kurz vorgestellt, weil ihre (männlichen) Autoren potenziell *weißen* Kunsthistoriker_innen der 1968er-Generation hätten begegnen können und sie ihre bewusst leicht lesbar geschriebenen Bücher breit rezipiert wissen wollten. Der Journalist Hans-Jürgen Massaquoi wurde 1926 in Hamburg geboren. Sein Großvater war dort Generalkonsul von Liberia und damit erster afrikanischer Diplomat in Deutschland. Massaquoi überlebte den Nationalsozialismus und emigrierte nach Kriegsende zunächst nach Liberia, dann in die USA. Bei einem Besuch 1966 in Deutschland fiel ihm eine Schwarze Präsenz im Alltag positiv auf. Der sich in den 1990er Jahren verschärfende Rassismus in Deutschland veranlasste ihn dann zum Verfassen seiner Autobiografie.[367] Chima Oji wurde 1947 in Nigeria geboren. Er nahm 1968 sein Medizinstudium in Münster auf, wo er aufgrund des Biafra-Krieges verblieb und 1972 den *Deutsch-Afrikanischen Club* gründete. Nach mehr als zwanzig Jahren Erfahrung mit täglichem Rassismus in Deutschland wanderte der Arzt mit seiner Familie nach Nigeria aus. Wie Massaquoi gibt er den neu beobachteten Rassismus der 1990er Jahre als Anlass für sein Buch an.[368] Der 1948 in Addis Ababa geborene, promovierte Ethnologe Asfa-Wossen Asserate studierte in Tübingen, Cambridge und Frankfurt am Main. Er ist ein Großneffe Haile Selassies, dem letzten Kaiser von Äthiopien. Nach der Hinrichtung seines Vaters im Zuge der kommunistischen Revolution 1974 in Äthiopien verblieb er in Deutschland und wurde 1981 deutscher Staatsbürger. Asfa-Wossen Asserate schreibt in seinem – in einer breiten Öffentlichkeit besprochenen – Buch *Manieren*, seine dunkle Haut habe ihn davor bewahrt, inmitten der Studentenbewegung um 1968 aufgrund seines konservativen Stils diskriminiert zu werden, weil die Bewegung gegen das Spießertum automatisch davon ausging, dass Schwarze auch immer irgendwie zur unterprivilegierten Schicht gehörten und damit in das solidarische Kollektiv integriert wurden.[369]

366) Vgl. Nicola Lauré al-Samarai und Barbara Mugalu (Hg.): Homestory Deutschland – Schwarze Biografien in Geschichte und Gegenwart, Ausst.-Kat., Krefeld 2006.

367) Vgl. Hans-Jürgen Massaquoi: »Neger, Neger, Schornsteinfeger!« Meine Kindheit in Deutschland. Nachwort von Ralph Giordano, Bern 1999, S. 482-486. – Bemerkenswert ist die unspezifische Übersetzung des Originaltitels *Destined to Witness. Growing up Black in Nazi Germany* (1999).

368) Vgl. Chima Oji: Unter die Deutschen gefallen. Erfahrungen eines Afrikaners, Wuppertal 1992, S. 12.

369) Vgl. Asfa-Wossen Asserate: Manieren, Frankfurt am Main 2003; Thomas Gonschior: Der Kulturvermittler Prinz Asfa-Wossen Asserate als Student in Deutschland, in: Anna Greve und Kerstin Volker-Saad (Hg.): Äthiopien und Deutschland. Sehnsucht nach der Ferne, Ausst. Kat., GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Berlin 2006, S. 244-251.

Weiße Wissenschaftler_innen, die sich mit »dunkelhäutigen« Figuren in der europäischen Kunst befassten, knüpften weder an die Erkenntnisse der *Black Studies* an, noch suchten sie Schwarze Perspektiven zur Diskussion ihrer Beobachtungen. Trotz der gesellschaftspolitischen Motivation für das Thema konzentrierten sie sich ganz auf die Repräsentationsebene. *Weiße* und Schwarze Deutsche bewegen sich offensichtlich auch heute noch häufig in verschiedenen Lebenswelten. Dieser von Edmund Husserl erstmals entwickelte und von Alfred Schütz in die Soziologie eingeführte Begriff kennzeichnet die Teilperspektive der handelnden Subjekte.[370] Nach Jürgen Habermas ist sie für das erlebende Subjekt fraglos gegeben und kann nicht problematisch werden, höchstens zusammenbrechen. Sie verdankt ihre Gewissheit »einem in die Intersubjektivität sprachlicher Verständigung eingebauten sozialen Apriori«[371] und lässt sich nicht transzendieren, sondern bildet einen nicht hintergehbaren und prinzipiell unerschöpflichen Kontext. Auf diese Weise wird die *weiße* Lebenswelt aufrechterhalten.[372] Die Schwarze Lebenswelt wird dagegen von dem *weißen* System kolonialisiert.[373] Die Strategien der Konstruktion von Weißsein müssen von marginalisierten, rassifizierten Menschen in ihrem Alltagsleben immer wieder als Überlebensstrategie dekodiert werden. Kritische Weißseinsforschung aus Schwarzer Perspektive betont den Ursprung des akademischen Diskurses in politischen Emanzipationsprozessen Schwarzer Menschen in Deutschland und distanziert sich damit von der *weißen* Position, sie als bloße theoretische Übertragung der *Critical Whiteness Studies* angloamerikanischer Herkunft zu verstehen.[374] Ein_e Schwarze_r Wissenschaftler_in muss den *weißen* Bildungs-

370) Für eine »akteurzentrierte Neuerung sozialgeschichtlicher Kulturforschungen« plädiert Lutz Raphael in den 1990er Jahren, um der Konstitution von Individualität in der Lebenswelt auf die Spur zu kommen. Vgl. Lutz Raphael: Diskurse, Lebenswelten und Felder. Implizite Vorannahmen über das soziale Handeln von Kulturproduzenten im 19. und 20. Jahrhundert, in: Wolfgang Hardtwig und Hans-Ulrich Wehler (Hg.): Kulturgeschichte heute, Göttingen 1996, S. 169.

371) Jürgen Habermas: Theorie des Kommunikativen Handelns, Bd. 2, Frankfurt am Main 1987, S. 198. – Habermas sieht seine hier dargelegten Überlegungen durch das in der westlichen Gesellschaft der 1960er Jahre aufkommende Bewusstsein motiviert, dass ihr Erbe des okzidentalen Rationalismus nicht mehr als unumstritten gilt.

372) Vgl. hierzu Ursula Wachendorfer: Weiß-Sein in Deutschland. Zur Unsichtbarkeit einer herrschenden Normalität, in: Arndt 2001 (wie Anm. 314), S. 87-101; Ursula Wachendorfer: *Weiße* halten *weiße* Räume *weiß*, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 278), S. 530-539.

373) Zur Kolonialisierung der Lebenswelt durch das System – bei Habermas allerdings nicht in den Kategorien *weiß* und Schwarz gedacht – vgl. Jürgen Habermas: Die Neue Unübersichtlichkeit, Frankfurt am Main 1985, S. 28; Wolf-Dieter Narr und Dieter H. Runze: Zur Kritik der politischen Soziologie, in: Wolf-Dieter Narr und Franz Maciejewski (Hg.): Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie. Neue Beiträge zur Habermas-Luhmann-Diskussion, Frankfurt am Main 1974, S. 7-91; Gábor Kiss: Paradigmenwechsel in der Kritischen Theorie. Jürgen Habermas' intersubjektiver Ansatz, Stuttgart 1987.

374) Vgl. Peggy Piesche: Das Ding mit dem Subjekt, oder: Wem gehört die Kritische Weißseinsforschung? In: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 278), S. 14.

kanon beherrschen, ein_e *weiße_r* Wissenschaftler_in kann Schwarze Erkenntnisse hingegen problemlos ignorieren.[375] Deren Bezeichnung als »Einzelsicht« ist ein Herrschaftsinstrument der *weißen* Mehrheitsgesellschaft.[376] Den für sie beunruhigenden Inhalten wird der Anspruch auf Allgemeingültigkeit abgesprochen und so die fehlende Auseinandersetzung mit ihnen gerechtfertigt. Dazu seien Beispiele aus der jüngeren deutschen Kunstgeschichte aufgeführt: Der für seine Entwicklung der kunsthistorischen Hermeneutik bekannte Oskar Bätschmann verfasste 1997 für die Festschrift von Norbert Werner einen Beitrag zur Farbe Weiß als freie Assoziation, die humorvoll ein seiner Meinung nach unbeachtetes Thema erörtert.[377] Wie der Kunsthistoriker Hans-Joachim Kunst dreißig Jahre zuvor ist Bätschmann damit insofern sehr innovativ, als dass er ein in anderen Disziplinen diskutiertes Thema mit einem Bezug zu gesellschaftspolitischen Fragestellungen aufgreift. Allerdings scheint ihm das selbst nicht bewusst gewesen zu sein, denn er unternahm offensichtlich keinerlei Literaturrecherchen und ignorierte den zeitgleichen Diskurs um das Thema vollständig.[378] Das Gleiche gilt für die Publikation *Weiß* (2003) von Wolfgang Ullrich und Juliane Vogel, in der Beiträge prominenter Kunsthistoriker wie Walter Grasskamp und Thomas Macho enthalten sind. Ausgangspunkt ist die Konstatierung einer Gleichrangigkeit aller Farben in der marktwirtschaftlichen Spaßgesellschaft der Gegenwart, »das Weiß [sei] Verlierer dieser Entwicklung« und dies sei »ein schöner Grund, ihm einen eigenen Band zu widmen.«[379] Auf die aktuellen *Critical Whiteness Studies* erfolgt in dem ganzen Band, mit Schwerpunkt im 20. Jahrhundert, kein Hinweis. Selbst in den Beiträgen, welche die Gewalttätigkeit der Stilisierung blonder Filmschönheiten und der Durchsetzung weißer Wände in der Architektur des 20. Jahrhunderts zum Gegenstand haben, untersuchen die *weißen* Autor_innen ihre

375) Für die Geschichtswissenschaft beschrieb Dipesh Chakrabarty ein ganz ähnliches Phänomen: »Historiker aus der Dritten Welt fühlen sich verpflichtet, die europäische Geschichtsschreibung zu berücksichtigen, wogegen Historiker aus Europa ihrerseits keine Notwendigkeit erkennen, dieses Interesse zu erwidern [...], ›Sie‹ verfassen ihre Werke in relativer Unkenntnis nichtwestlicher Geschichten, ohne dass dies offenbar die Qualität ihrer Arbeiten beeinträchtigt.« Chakrabarty 2010 (wie Anm. 352), S. 41.

376) Vgl. Noah Sow: Deutschland Schwarz Weiß. Der alltägliche Rassismus, München 2008, S. 129.

377) Vgl. Oskar Bätschmann: Women in White, in: Carolin Bahr und Gora Jain (Hg.): Zwischen Askese und Sinnlichkeit. Festschrift für Norbert Werner, Gießen 1997, S. 152-165. – Die gleiche Beobachtung gilt für den Beitrag *Von der Farbe der Geschlechter* von Wolfram Martin im selben Band.

378) In Folge früherer Publikationen zum Thema erscheinen in dieser Zeit: Mike Hill (Hg.): Whiteness. A Critical Reader, London 1995; Theodore W. Allen: The Invention of the White Race, London 1994/1997, Bd. 1 und 2; Richard Dyer: White, London/New York 1997; Ruth Frankenberg (Hg.): Displacing Whiteness. Essays in Social and Cultural Criticism, Durham 1997.

379) Wolfgang Ullrich und Juliane Vogel (Hg.): Weiß, Frankfurt am Main 2003, S. 15.

Thematik als isolierte Phänomene, ohne Bezug zu Schwarz oder *whiteness*. Nicht einmal die von der Trierer Schule in der deutschsprachigen Kunstgeschichte vorangebrachten *Postcolonial Studies* berücksichtigen sie. Dass durchaus eine andere Herangehensweise an die Thematik in dieser Zeit möglich war, zeigt der Beitrag über *Kunstgeschichte und Semiotik* von Arie Jan Gelderblom in dem erstmals 1993 auf Niederländisch erschienenen und seit 1995 in deutscher Übersetzung vorliegenden Band *Gesichtspunkte: Kunstgeschichte heute*.[380] Zur Erläuterung der kunsthistorischen Methode wählte er u. a. die Symbolik von Weiß in der Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts und erläutert sie auf der Höhe des Forschungsstandes, ohne dass sie der eigentliche Gegenstand seines Textes ist.

Meine Beobachtung ist, dass Kritische Weißseinsforschung die *weiße* Lebenswelt ganz im Habermas'schen Sinne zum Einsturz bringt. Genau darin liegt m. E. ihr Innovationspotenzial für die europäische Kunstgeschichte und ihr Mehrwert gegenüber der Kritischen Theorie und den *Postcolonial Studies*, deren gesellschaftskritischen Ansätzen sie am ehesten gleicht.

Für die Kritische Theorie sahen Jutta Held und Klaus Herding in der Nachkriegszeit das Problem, dass sie sich systemkritisch gegen den von den USA repräsentierten Kapitalismus wandte und daher im wirtschaftlich aufblühenden und von den USA politisch und wirtschaftlich abhängigen Nachkriegsdeutschland selbst von linken Wissenschaftler_innen nicht zu Ende gedacht werden konnte.[381] Angesichts der unerträglichen eigenen historischen Schuld erfolgte eine Flucht in Allgemeinheiten:

> »Nach Auschwitz, in der frühen Nachkriegszeit, waren in den intellektuellen Milieus in Deutschland Juden und Judentum verschwunden und zugleich tabuisiert, eine Leerstelle, die den rassistischen Vernichtungen und dem aggressiven Antisemitismus, der sich hatte ausbreiten dürfen, dialektisch nur zu genau entsprach. Eine Kultur der Abstraktion (Europa statt Deutschland, Humanität und Menschenbilder statt Judentum und Juden waren die Stichworte der Diskussionen), fegte zwar die rassistischen Bestimmungen hinweg, verwischte aber auch der Geschichte, der jüngsten Vergangenheit, ihre konkreten Konturen.«[382]

380) Vgl. Arie Jan Gelderblom: Ceci n'est pas une pipe. Kunstgeschichte und Semiotik, in: Marlite Halbertsma und Kitty Zijlmans (Hg.): Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute, Berlin 1995 (Erscherscheinung auf Niederländisch 1993), S. 219-250.

381) Vgl. Herding 2008 (wie Anm. 276), S. 60.

382) Jutta Held: Jüdische Kunst im 20. Jahrhundert und die Konzeption der Museen, in: Dies. (Hg.): Jüdische Kunst im 20. Jahrhundert und die Konzeptionen der Museen, Jahrbuch Kunst und Politik

Auf die von der Kritischen Theorie ebenfalls festgestellte, große Relevanz von Sprache bei der Erzeugung sozialer Realitäten habe ich bereits wiederholt hingewiesen. Sie wurden von Schwarzen Menschen seit den 1920er Jahren akademisch im Rahmen der Black Studies Departments diskutiert, die sich der vernachlässigten afroamerikanischen Geschichte annahmen. 1958 wurde in London das *Institute of Race Relations* gegründet, das Forschungsarbeiten zur Schwarzen Präsenz in Europa publizierte. Neben der Rekonstruktion Schwarzer Biografien wurde bewusst über die zu verwendende Sprache nachgedacht. »Negro« wurde aufgrund seiner rassistischen Genese abgelehnt, »African« als Selbstbezeichnung empfohlen.[383] Dennoch äußerten mir gegenüber – während des Verfassens dieser Arbeit – mehrere *weiße* Wissenschaftler_innen im Gespräch, dass sie den Begriff N[...] als tabuisiert empfänden, obwohl er die diskriminierte Gruppe doch so treffend charakterisiere. Schwarze Theoretiker_innen plädieren dagegen für die ersatzlose Streichung des N-Wortes. Mit dem weiterhin verwendeten Begriff M[...], argumentieren *weiße* Wissenschaftler_innen, würde eine historische Terminologie verwendet und sei ein abstraktes Konstrukt gemeint, um gerade eine Abgrenzung von real existierenden Menschen vorzunehmen. Eine historisch-kritische Auseinandersetzung mit der deutschen Afrikaterminologie, die durchaus wissenschaftlich aufgearbeitet ist, erfolgt bei diesen Überlegungen nicht.[384] Die Folge dieser Begriffswahl ist, dass für die Vergangenheit von M[...]en und für die Gegenwart von Schwarzen gesprochen wird. Dadurch wird die Kontinuität von Rassismus und Marginalisierung verschleiert. Hinsichtlich mit hellen Farbtönen ausgeführter/*weißer* Bildfiguren wird schließlich auch keine derartige Differenzierung zwischen künstlerisch repräsentierten und realen Personen gemacht.

Es war im vorangegangenen Abschnitt mein Ziel, aufzuzeigen, dass für *weiße* Deutsche um 1968 zwar nicht unbedingt die Gelegenheit gegeben war, eine Schwarze Person persönlich kennenzulernen, öffentliche Debatten über den Platz bzw. Nicht-Platz dieser Menschen in der deutschen Gesellschaft aber geführt wurden. Diese sind in einem globalen Zusammenhang zu verstehen. In den für diese Arbeit geführten Gesprächen fiel auf, dass alle *weißen* Zeitzeug_innen sich – mit einem

der Guernica-Gesellschaft, Bd. 6, Göttingen 2004, S. 9-10.

383) Vgl. Folarin Shyllon: Black People in Britain 1555-1833, London 1977. – Auch der deutsche Massaquoi erinnert an die Demütigungen, die mit der Beschimpfung N[...] in den 1920er Jahren verbunden waren. Vgl. Massaquoi 1999 (wie Anm. 367), S. 481. – Genau in dieser Zeit wurden sowohl Kunstwerke aus dem 17. Jahrhundert als auch aus der Gegenwart erstmals mit diesem Begriff betitelt. Vgl. den Abschnitt »Die ›N[...]‹-Venus« (S. 134).

384) Vgl. hierzu beispielsweise Arndt/Ofuatey-Alazard 2011 (wie Anm. 312).

distanzierenden Kopfschütteln – deutlich an die Figuren der so genannten Nick-N[…] in den Kirchen zum Sammeln von Spenden für nichteuropäische Gebiete erinnerten, ebenso wie an erste persönliche Begegnungen mit Schwarzen Personen im Ausland, die Empörung über die »Rassen«-Trennung in den USA und Vorgänge, die mit den Unabhängigkeitskämpfen afrikanischer Länder verbunden waren. Aspekte Schwarzer deutscher Geschichte waren dagegen niemandem von ihnen präsent. Die US-amerikanische Historikerin Maria Höhn, die zahlreiche Interviews mit Zeitzeug_innen führte, schreibt:

> »…[dass diese sich] erst an das mulmige Gefühl gegenüber den Afroamerikanern erinnerten, als sie direkt darauf angesprochen wurden, wie fremd ihnen dieser Aspekt der amerikanischen Präsenz erschienen sein muss.«[385]

Kunsthistorische Forschungen zum Thema »dunkelhäutige Menschen in der europäischen Kunst« entstanden zwar in dem skizzierten gesellschaftlichen Kontext, nehmen aber keinen Bezug darauf. Diese »Parallelwelten« aufzuzeigen, war ein wichtiger Schritt meiner Analyse und bildet die Grundlage für die nun folgende Dekonstruktion dieser kunsthistorischen Arbeiten aus der Perspektive der Kritischen Weißseinsforschung. Sie erfolgt chronologisch anhand ikonografischer Motive und Motivgruppen.

Schwarze Menschen als ikonografisches Motiv

Weißsein ist eine für *weiße* Menschen eine zunächst unsichtbare und bisher weitestgehend unbeachtete Strukturkategorie der europäischen Kunstgeschichte. Mit dunklen Farbtönen dargestellte Figuren werden dagegen seit den 1960er Jahren von der kunsthistorischen Forschung untersucht, wie bereits dargelegt wurde. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte bedeutet, den Mechanismen von Rassifizierung in der *weißen* Kunstgeschichtsschreibung auf den Grund zu gehen. Im Wesentlichen bestehen diese aus der Dialektik einer Konstruktion von Weißsein als unbenannter Norm einerseits (Thema der folgenden Abschnitte »*Weiße* Differenzbildung«, S. 169, und »*Weiße* Idenitätskonstruktion«, S. 217) und einer Kategorisierung Schwarzer als exotische Objekte andererseits (Thema dieses Abschnitts).

Die von Erwin Panofsky in den 1920er und 1930er Jahren entwickelte Ikonografie zur Analyse von Kunst als Ausdruck von Gesellschaftsverhältnissen wurde in den 1960er und 1970er Jahren neu ent-

385) Höhn 2008 (wie Anm. 281), S. 157.

deckt und als besonders innovative und produktive Methode auf die vorliegende Thematik angewandt. Bis heute gilt sie als »Kernmethode« des Faches. Nach ihr ist es zu einer eindeutigen Gliederung des Bildmaterials ab dem Mittelalter gekommen. Als Hauptmotiv nördlich der Alpen sind der Schwarze Heilige König, als wichtigste Nebenmotive die Schwarze Königin von Saba und der Schwarze Heilige Mauritius identifiziert worden. Diese und weitere als objektiv geltende Motivgruppen wie die »Schwarze Madonna«, die N[...]-Venus oder die Taufe des Schwarzen Kämmerers werden im Folgenden zu dekonstruieren sein. Dabei ist es nicht mein Ziel, sie als falsch darzustellen, sondern sie als einer *weißen* Wissensproduktion folgend, eine *weiße* Illusion konstruierend und damit nur eine partielle Wahrnehmung spiegelnd, sichtbar zu machen.

Die künstlerischen Repräsentationen von Schwarzen Menschen in der europäischen Kunst wurden ebenso wie ihre historischen Realitäten sehr unterschiedlich interpretiert. Betonen einige Autor_innen, es lasse sich in der Renaissance eine größere Gleichberechtigung als im Mittelalter ausmachen, konstatieren andere seit der griechischen Antike eine kontinuierliche Diskriminierung. So gut gemeint die Betonung der positiven Konnotation eines Schwarzen Heiligen Königs oder eines Schwarzen Heiligen Mauritius als Ausnahmeerscheinungen auch ist – sie bricht nicht mit der Logik des rassistischen Diskurses, der sowohl negative als auch vordergründig positive, stereotype Repräsentationsformen beinhaltet. Und wenn ikonografisch eine Schwarze Variante differenziert wird, ohne dass die Hauptgruppe als *weiß* charakterisiert wird, findet das statt, was Susan Arndt als asymmetrische Benennungspraxis anhand zahlreicher Beispiele beschrieb. Dem zufolge ist z.B. Religion der »neutrale« *weiße* Oberbegriff, »Naturreligion« dagegen die abgespaltene, nicht gleichrangig behandelte Sondergruppe.[386]

Ham, Sohn Noahs

Zwei Personen im Alten Testament gelten als »dunkelhäutig«. Schwarze im Sinne des in dieser Arbeit verwendeten Analysebegriffs gibt es viele mehr. Ham, einer der drei Söhne Noahs, wird zur Strafe, weil er seinen betrunkenen, nackten Vater im Schlaf betrachtete, von diesem verflucht. Seine Nachkommen (die Bewohner_innen des Landes Ka-

386) Vgl. Susan Arndt: Kolonialistische Mythen und Weiß-Sein. Rassismus in der deutschen Afrikaterminologie, in: AntiDiskriminierungsBüro Köln/cyberNomads 2004 (wie Anm. 315), S. 96.

naan) sollen denjenigen seiner Brüder untertan sein.[387] Die Sonne soll seine Haut zum äußeren Zeichen seiner Sünde verbrannt haben, wie später konstruiert wurde, allerdings führt der Ursprungstext diese Strafe ebenso wenig wie eine Farbangabe an.[388] Eine etymologische Ableitung von »dunkel« bzw. »heiß« als Referenz auf die Klimazone, in der das Land Kanaan lokalisiert wurde, war diskutiert worden. Ham gilt als Vorfahre des Schwarzen Heiligen Königs und als Stammvater Afrikas, allerdings erst, seitdem sich die europäische Vorstellung von »dunkler Haut« als Gruppenmerkmal etabliert hatte. Es handelt sich um eine biblisch begründete Ungleichheit, lange vor der europäischen Expansion im 16. Jahrhundert.[389]

Der aus dem Luxemburger Herzogenhaus stammende Kaiser Karl IV. ließ Burg Karlstein neu ausstatten. Der in diesem Zuge entstandene Stammbaum des böhmischen Herrscherhauses von 1356 beginnt mit Noah und zeigt an zweiter Stelle dessen Sohn Ham. Suckale-Redlefsen führt diese Tatsache als eine Begründung an, warum sich in der böhmischen Kunst vergleichsweise viele Darstellungen von Schwarzen Menschen finden.[390] Eine Debatte um diese genealogische Herkunft muss geführt worden sein, betont doch die böhmische Chronik von Giovanni Marignola, dass die Böhmen von Noahs Sohn Japhet und nicht von Ham abstammen.[391] Die Darstellung von Ham auf dem erwähnten Stammbaum ist nur durch eine Nachzeichnung von 1574 überliefert (Abb. 14). Anders als in früheren Darstellungen[392] hat er laut Suckale-Redlefsen eine deutlich bräunlichere Haut als die übrigen Dargestellten (Abb. 15) – was ich anhand der mir zur Verfügung stehenden Abbildungen kaum nachvollziehen kann – und lockiges, langes Haar, das von einer weißen Binde umwickelt ist. Diese war in europäischen Wappen bereits als »afrikanisch« standardisiert.[393] Eine Darstellung des Heiligen Mauritius aus der gleichen Zeit und am gleichen Ort wie die des Ham ist dagegen mit sehr viel dunkleren Farbtö-

387) Vgl. Altes Testament, 1 Mose 9, 25.

388) Vgl. Jonathan Schorsch: Jews and Blacks in the Early Modern World, Cambridge 2004, S. 27-35.

389) Vgl. David M. Goldenberg: The Curse of Ham. Race and Slavery in early Judaism, Christianity, and Islam, Princeton/Oxford 2005.

390) Vgl. Gude Suckale-Redlefsen: Schwarze in der Kunst Böhmens unter den Luxemburgern, in: Jiří Fajt und Andrea Lauger (Hg.): Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im Europäischen Kontext, Berlin 2009, S. 334-335.

391) Ebd., S. 335.

392) Vgl. die Abbildung in: URL: http://www.prometheus-bildarchiv.de (25.07.2011): Noah bearbeitet mit seinen Söhnen Sem, Cham und Japhet den Weinberg, 1163-1165, Mosaik, Otranto, Kathedrale.

393) Vgl. Peter Bräunlein: Von Mohren-Apotheken und Mohrenkopf-Wappen, in: Zeitschrift für Kulturaustausch (1991) 2, S. 224-229.

nen ausgeführt. Von einem bewussten Einsatz einer dunklen Körperfarbgebung kann somit ausgegangen werden. Eine frühe Darstellung eines Schwarzen Ham stammt von Moisè dal Catellazzo (1466-1526) und dessen Töchtern.[394] Für die Darstellung in Burg Karlstein hingegen kann festgestellt werden: Ham wird hier weniger durch seine Körperfarbe, sondern vielmehr durch ein scheinbar nebensächliches Accessoire als Schwarzer Mensch konstruiert.

Die Königin von Saba

Die zweite biblische Textpassage, bei der in der Rezeption Schwarzsein diskutiert wird, ist das Hohe Lied von König Salomon, die Martin Luther mit den Worten »ich bin schwarz, aber schön« übersetzte.[395] Dass eine *weiße* Lesart hier wie im Falle des Heiligen Königs die Möglichkeit einer positiven Konnotation von Schwarz sieht, kann nicht als Nachweis dafür gelten, dass dieses Beispiel sich außerhalb des rassistischen Diskurses bewegt. Der biblische Text wird auf die Königin von Saba aus dem fernen Süden bezogen, die nach Jerusalem reiste, um König Salomons Weisheit auf die Probe zu stellen.[396] Weil sie als Nicht-Israelitin in Salomon den Stammvater Christi erkannte, gilt sie als typologisches Pendant der Heiligen Drei Könige und alttestamentarische Präfiguration der Kirche (Ecclesia) und damit in mystischer Deutung als die Braut Christi.[397] Derartige typologische Darstellungen finden sich bis ins 15. Jahrhundert häufig in Variationen der *Biblia pauperum* ebenso wie in Heilsspiegelschriften. Wie im Fall von Ham zeigt die – im Originaltext nicht genannte – dunkle Körperfarbe also ihre Sündhaftigkeit – als Nicht-Israelitin – an.

394) Vgl. die Abbildung in Bindman/Gates 2010d (wie Anm. 363), S. 118. – Kopie nach Misè dal Catellazzo und Töchter: Der Trunkene Noah, um 1550, Warschau, Jewish Historical Institute.

395) Vgl. Altes Testament, Hohes Lied 1, 5-6. Dort heißt es im Lateinischen: »Nigra sum sed formosa filiae Hierusalem/ sicut tabernacula Cedar sicut pelles Salomonis/ nolite me considerare quod fusca sim quia decoloravit me sol.« Im Deutschen: »Schwarz bin ich, aber schön, ihr Töchter Jerusalems, wie die Zelte Kedars, wie die Behänge Salomons. Seht mich nicht an, dass ich so schwarz bin; denn die Sonne hat mich so verbrannt.« In der Ausgabe der Deutschen Bibelgesellschaft von 2006 heißt es »braun«, statt »schwarz«. Ein missglückter Versuch, politisch korrekt zu sein. Man will die negative Konnotation von Schwarz nicht fortschreiben und tilgt dabei ebenfalls die Konnotation eines Widerstandspotenzials.

396) Zum Besuch der Königin von Saba bei Salomon vgl. Altes Testament, 1. Könige 10, 1-20 und 2. Chronik, 9, 1-28. – In diesen Textpassagen wird weder hinsichtlich der Königin von Saba noch Salomons eine Farbe erwähnt.

397) Zur ikonografischen Deutung der Königin von Saba vgl. Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 153-169; Madeline H. Caviness: (Ex)Changing Colors. Queen of Sheba and Black Madonnas, in: Stephan Gasser (Hg.): Architektur und Monumentalskulptur des 12. bis 14. Jahrhunderts, Bern 2006, S. 553-570. – Die Idee der Saba als alttestamentarischer Präfiguration der christlichen Kirche entwickelte erstmals Isidor von Sevilla. Vgl. Jacqueline de Weever: Sheba's Daughters. Whitening and Demonizing the Saracen Woman in Medieval French Epic, New York 1998, S. 83.

Die emaillierte Tafel von Nicolaus von Verdun zeigt erstmals eine dunkle Königin von Saba (Abb. 16).[398] Begleitet wird sie von zwei Personen mit kurzem, lockigem Haar, die einen ebenso hellen Hautton wie Salomon haben. Mehrere *weiße* Autor_innen sahen einen Widerspruch zwischen dem langen, goldenen Haar der Saba und ihren »nur leicht negriden Zügen«, die einige erkennen und andere ganz vermissen.[399] Mit anderen Worten: sie sind nicht intersubjektiv feststellbar. Die »Diskrepanz« zwischen Körperfarbe und Gesichtszügen wurde als Steigerung der fremdländischen Herkunft einerseits und geistigen Ebenwürdigkeit andererseits interpretiert, die zusammengenommen ihre Huldigung Salomons noch größer erscheinen lassen.[400] Suckale-Redlefsen sah in dieser Interpretation einen »tiefsitzenden Widerwillen, sich auf die Vorstellung einer heiligen Negerbraut einzulassen.«[401] Die hier gewählte Formulierung soll Empörung über die Vorurteile der Vergangenheit ausdrücken, beinhaltet jedoch einen unhistorischen Ausdruck, der erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einem *weißen* Vokabular populär wurde und gegen den sich Schwarze Menschen zeitgleich verwehrten. Tatsächlich handelt es sich eben nicht um naturalistisch gemeinte dunkle Körperfarbe, sondern um eine symbolische Schwärze mit einem kraftvollen Widerstandspotenzial der Andersgläubigen gegenüber dem Christentum.

Es ist aber auch konsequent, dass die Königin von Saba in der europäischen Kunstgeschichte mehrheitlich hell mit einer attributiven Schwarzen Begleitfigur dargestellt wird, weil sie die *weiße* Weisheit Salomons erkannte und damit selber innerlich *weiß* wurde. Suckale-Redlefsen stellte fest, dass sie vor allem dann hell dargestellt wurde, wenn die Begegnung mit König Salomon als historisches Ereignis thematisiert wird.[402] So ist sie in der um 1230 entstandenen Gewändefigur am rechten Querschiffportal der Nordfassade von Chartre als *weiße* höfische Dame zu finden, mit einer zusammengekauerten Konsolfigur zu Füßen, die durch Locken und Physiognomie als »afrikanisch« diskutiert wurde (Abb. 17). Dieses Motiv steht – ebenso wie die Schwarze Braut im Hohen Lied – gegenüber den Töchtern Jerusalems für die noch nicht gläubigen bzw. bekehrten Nicht-Israeliten im Vergleich zu den ketzerischen

398) Ihre dunkle Körperfarbe wurde erstmals von Helmut Buschhausen durch einen Bezug zum Hohen Lied erklärt. Vgl. Helmut Buschhausen: The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun. Art, Theology and Politics, in: Journal of the Warburg and Courtauld Insitutes, Nr. 37 (1974), S. 1-32.

399) Vgl. Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 163; Devisse 1979 (wie Anm. 363), S. 129-133; Suckale-Redlefsen 1987 (wie Anm. 296), S. 24; Suckale-Redlefsen 2009a (wie Anm. 390), S. 85.

400) Kunst 1967 (wie Anm. 296), S. 12.

401) Suckale-Redlefsen 1987 (wie Anm. 296), S. 24.

402) Suckale-Redlefsen 2009a (wie Anm. 390), S. 94.

Figuren, die vom »richtigen« Glauben wissen, aber von ihm abfielen. Die Interpretation der Königin von Saba als vorbildliche Bekehrungswillige weicht in späterer Zeit derjenigen der exotischen Verführerin, vorwiegend in der transalpinen und niederländischen Kunst.[403]

Das Spannungsverhältnis von äußerer dunkler Körperfarbe und innerer Schönheit – die implizit *weiß* definiert wurde – war ein beliebtes mittelalterliches Literaturmotiv, das im Zusammenhang mit der Passage aus dem Hohen Lied stehend gesehen wird.[404] Schwarz wird dabei meistens symbolisch als weibliches, verführerisches Anderes aufgefasst, wie bereits in der antiken Geschichte der Persina in der *Aethiopica Historia* von Heliodorus aus dem 3. Jahrhundert.[405] Wie dort geht es auch im *Parzival* (um 1210) von Wolfram von Eschenbach um das Schicksal eines Kindes von einem Schwarzen und einem *weißen* Elternteil.[406] Über diese Figur, den Feirefiz, schreibt Flühler-Kreis:

> »Als Getaufter wird er in die Gemeinschaft der Gralsritter aufgenommen, was der vollen Anerkennung und Gleichstellung des farbigen Menschen in dieser abendländischen höfischen Gesellschaft entspricht.«[407]

Die Stellung Schwarzer Menschen als Minderheit wurde seit der griechischen Antike in der literarischen und bildenden Kunst verhandelt. Eine Gleichstellung war nicht selbstverständlich und die Hervorhebung von geglückten Einzelbeispielen bei gleichzeitiger Negierung des Regelfalls verweist auf wenig zufällige Lücken im *weißen* Geschichtsbewusstsein.

---

403) So wird die Königin von Saba etwa zu einem beliebten Motiv auf Hochzeitstruhen. Vgl. Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 164; Suckale-Redlefsen 2009a (wie Anm. 390), S. 99.

404) Vgl. hierzu weiterführend Andreas Mielke: »Nigra sum et Formosa«. Afrikanerinnen in der deutschen Literatur des Mittelalters. Texte und Kontexte zum Bild des Afrikaners in der literarischen Imagologie, Stuttgart 1992; Jacob Lassner: Demonizing the Queen of Sheba. Boundaries of Gender and Culture in Postbiblical Judaism and Medieval Islam, Chicago 1993; Weever 1998 (wie Anm. 397); Jean Wirth: La representation de la peau dans l'art medieval, in: Thalia Bero (Red.): Micrologus. Natura, Scienze e Società Medievali XIII. La pelle umana, Firenze 2005, S. 131-154; Joseph Ziegler: Skin and Character in Medieval and Renaissance Physiognomy, in: Ebd., S. 511-536; Jean-Yves Tilliette: *Nigra sum, sed Formosa*. Le Verset 1,4 du *Cantique des Cantiques* Et l'Hagiographie des Saintes Pénitentes, in: Ebd., S. 251-265.

405) Vgl. Joaneath Spicer: Heliodorus's *An Ethiopian Story* in Seventeenth-Century European Art, in: Bindman/Gates 2010d (wie Anm. 363), S. 307-335.

406) Vgl. Wolfram von Eschenbach: Parzival. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann. Übertragen von Dieter Kühn, Frankfurt am Main 2006.

407) Dione Flühler-Kreis: Mauritius – heiliger Ritter, Mohr und Reichspatron, in: Märtyrerkult im Mittelalter, Kunst + Architektur in der Schweiz, Nr. 54 (2003) 3, S. 18.

Die »Schwarze Madonna«

Auch der Typus der »Schwarzen Madonna« wird mit dem Hohen Lied in Verbindung gebracht. Ikonografisch werden Madonnen in der europäischen Kunstgeschichte in zahlreiche Formtypen unterteilt. Hauptsächlich in Anlehnung an den Typus der Hodegetria (griech. »Wegführerin«) werden mehrere hundert Figuren und Gemälde, die in ihren ursprünglichen Fassungen zwischen 1100 und 1200 entstanden, als »Schwarze Madonnen« bezeichnet.[408] Dabei handelt es sich allerdings nicht um eine stilistisch, sondern inhaltlich definierte Untergruppe. Eine deutliche Parallele zwischen diesen Werken sind die mysteriösen Umstände ihres Auffindens durch Hirtenjungen und die Legenden, die sie als Werke des Heiligen Lukas auszeichnen wollen, sowie ihre große lokale Bedeutung für die Bevölkerung.[409] Eine Chronik von 1255 berichtet, dass Ludwig IX. (»der Heilige«, 1226–70) bei seiner Rückkehr aus dem »Heiligen Land« einige Figuren der Muttergottes mitgebracht hätte, die aus schwarzem Holz geschnitzt waren. Angesichts seiner dreijährigen Gefangenschaft in Ägypten erscheint das allerdings eher unwahrscheinlich.[410] Diese Passage gilt dennoch als Ursprung der Bezeichnung »Schwarze Madonnen«, die allerdings erst 1937 in einer Monografie auf eine französische Werkgruppe bezogen und 1985 auf weltweit zu findende Werke angewandt wurde.[411] Die große lokale Identifikation mit diesen Figuren steht im Gegensatz zu ihrer geringen wissenschaftlichen Erforschung. In Märchensammlungen aus verschiedenen Ländern und Religionen, lokalgeschichtlichen Untersuchungen, Gedichten und Romanen, die um den Begriff der »Schwarzen Madonna« kreisen, ist Schwarz negativ konnotiert. Das Ziel ist es immer, weiß zu werden. Ein Bezug zu Afrika ist nie gegeben, es werden ausschließlich europäische Themen verhandelt. Bei Verrat folgt die Strafe, schwarz zu bleiben oder zu werden. Zahlreiche regionale Mythen über Schwarze Frauen, wie diejenige auf Rügen, oder Frau Holle mit Gold- und Pechmarie greifen die Dualität der Farbsymbolik schwarz-weiß auf und werden auf vorchristliche Glaubenspraxen zurückgeführt.[412] Die als »Schwarze Ma-

408) Vgl. Ean Begg: Die unheilige Jungfrau. Das Rätsel der Schwarzen Madonna, Bad Münstereifel 1989. – Im Anhang des Bandes von Begg ist ein Katalog der überlieferten Exemplare enthalten.

409) Vgl. Gude Suckale-Redlefsen: Schwarze Madonnen, in: Robert Suckale (Hg.): Schöne Madonnen am Rhein, Ausst.-Kat., LVR-LandesMuseum Bonn, Leipzig 2009, S. 165.

410) Vgl. Begg 1989 (wie Anm. 408), S. 15.

411) Vgl. Marie Durand-Lefebvre: Etudes sur l'origine des Vierges noires, Paris 1937; Emile Saillens: Nos vierges noires leurs origines, Paris 1945 (vor 1937 erarbeitet, aber erst nach Kriegsende publiziert); Begg 1989 (wie Anm. 408).

412) Vgl. Dieter Kampen: Im Souterrain der Bilder. Die Schwarze Madonna, Bodenheim 1997; Sigrid Früh (Hg.): Schwarze Madonna im Märchen. Mythen und Märchen von der Schwarzen Frau, Bern

donnen« bezeichneten Gemälde und Skulpturen sind in ganz Europa zu finden, mit einer Konzentration in Südfrankreich.[413] Aufgrund ihrer geringen ästhetischen Qualität – nach Maßstäben der europäischen Kunstgeschichte – fühlte sich die Disziplin bisher für diese Gnadenbilder, um die sich zahlreiche Wunderlegenden ranken, nicht zuständig. Überlegungen feministischer Theologinnen zum vorchristlichen Ursprung des Kultes wurden von der christlichen Kirche entschieden zurückgewiesen, die naheliegende Anbindung an frühere Schutzgöttinnen wie Isis und Kali, die über Geburt und Tod wachen, war offiziell nicht denkbar.[414] Das macht diese Madonnen insofern tatsächlich »schwarz«, als dass sie ein subkulturelles Widerstandspotenzial gegenüber der mächtigen Kirchendoktrin verkörpern. Das bedingt allerdings nicht zwingend eine dunkle Darstellung. Die *weiße* Forschungsliteratur weist dies implizit nach. Da man/frau sich aber nicht von der Vorstellung löst, dass innere Schwärze gleichbedeutend mit äußerer dunkler Körperfarbgebung sei, laufen die Argumentationen in Sackgassen.

Bereits die theologischen Erörterungen eines Bernhard von Clairvaux (1091-1153), der in der Schwärze einen Ausdruck tiefster Demut sah, scheinen aus heutiger Sicht Reaktionen auf vorchristliche Glaubenspraxen in der Bevölkerung zu sein. Sie wurden damit von dem christlichen Glauben vereinnahmt bzw. umgedeutet, und im Zuge dessen entstand eine neue Wallfahrtswelle, durch die diese Orte nachträglich legitimiert wurden.[415] Die Herkunft der vielen Kultstätten in Frankreich führte Begg auf die Merowingerzeit (500-750 n. Chr.) zurück.[416] Nach der Legende des Heiligen Grals brachte Maria Magdalena, wie eine neue Königin von Saba, die Frucht ihres Leibes und damit den Samen Jesu Christi – Vater ihres Kindes – nach Les-Saintes-Maries-de-la-Mer. Dieser Spross aus der Wurzel Jesse wurde zum Stammherrn der Merowinger.

Die bekanntesten »Schwarzen Madonnen« sind diejenigen in Altöttingen (Deutschland), Einsiedeln (Schweiz), Montserrat (Spanien)

1998; Sigrid Früh (Hg.): Die Schwarze Frau. Kraft und Mythos der schwarzen Madonna, Zürich 2003; Margit Rosa Schmid: Schwarz bin ich und schön. Das Geheimnis der schwarzen Madonna, SJW-Heft, Nr. 2180, Zürich 2002; Brigitte Romankiewicz: Die schwarze Madonna. Hintergründe einer Symbolgestalt, Düsseldorf 2004; Peter Millar: Die Schwarze Madonna. Thriller, Bergisch Gladbach 2007.

413) Allein in Frankreich wurden 180 Werke aus dem 12. Jahrhundert gezählt. Vgl. Sophie Cassagnes-Brouquet: Vierges noir, Rodez 2000.

414) Vgl. Begg 1989 (wie Anm. 408), S. 43-66.

415) Vgl. Emma Simi Varanelli: »Nigra sum sed formosa«. La problematica della luce e della forma nell'estetica bernardina. Esiti e sviluppi, in: Revista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte (1979), S. 119-167.

416) Vgl. Begg 1989 (wie Anm. 408), S. 33.

und Guadalupe (Mexiko). Die meisten Ursprungsversionen gingen durch Diebstahl sowie Konfessionskriege oder Napoleonische Kriege verloren und wurden durch Nachbildungen ersetzt. Alleine von dem Altöttinger Exemplar in Bayern sind über 270 Kopien bekannt.[417] Suckale-Redlefsen fasste die bisherigen Erklärungen des Phänomens »Schwarze Madonna« 2009 zusammen.[418] Einige der Werke sind im Laufe der Zeit durch Kerzen- und Öllampenruß nachgedunkelt. Andere wurden dagegen bewusst in dunklen Materialien wie schwarzem Marmor oder Ebenholz gearbeitet, in Assoziationen mit der Schwarzen Braut im Hohen Lied. Die Inschrift »nigra sum sed formosa« findet sich an einigen Skulpturen; es ist allerdings unklar, ob sie aus den Entstehungszeiten der Werke stammt. Da die Königin von Saba auch als Präfiguration der Mutter Gottes gilt, ist in jedem Fall ein inhaltlicher Bezug zwischen beiden Motiven gegeben. Letztendlich greifen diese Teilerklärungen ineinander und werfen die historische und aktuelle Frage auf, warum die dunklen Figuren sich einer derartigen Beliebtheit erfreuten und erfreuen. Die Angst vor einem dunklen Unbekannten und die Faszination für das dunkle Exotische in Kontrast zu der bekannten *weißen* Madonna wurden als tiefenpsychologische, esoterische Erklärungen angeführt. Einige der als »Schwarze Madonnen« geltenden Werke seien nun genauer auf ihre dunkle Darstellung hin untersucht.

Überliefert ist der Restaurierungsbericht von Johann Adam Feutschner zur »Schwarzen Madonna« in Einsiedeln.[419] Er stellte 1799 fest, dass die um 1465 aus Lindenholz geschnitzte Figur ursprünglich hell gewesen war. Inwiefern sie eine frühere dunkle Figur ersetzte, ist nicht eindeutig überliefert. Feutschner stellte jedenfalls auf Wunsch der Bevölkerung das über Jahrhunderte durch Kerzen- und Öllampenruß nachgedunkelte Aussehen wieder her.[420]

417) Das Erblühen der Marienwallfahrt nach Altöttingen im 15. Jahrhundert inspirierte auch andere Wallfahrtsorte. Der Domprediger Balthasar Huebmaier initiierte beispielsweise ab 1516 die Wallfahrt zur Schönen Maria in Regensburg durch ein eigens dafür hergestelltes steinernes Marienbild auf dem Platz vor der Neuen Kapelle, die eine ältere Synagoge ersetzte. Sowohl eine antisemitische Politik als auch wirtschaftliche Erwägungen verbargen sich dahinter. Gezielt wurde das Gerücht verbreitet, das Standbild sei uralter Herkunft und mit der »Schwarzen Madonna« der Niedermünsterkirche (um 1220) identisch, die laut einem Wallfahrtszettel vom Heiligen Lukas selbst geschnitzt worden sei. Vgl. Franz Siepe: Die Schwarze Madonna im Niedermünster – die Vorgängerin der »Schönen Maria« der Regensburger Wallfahrt? In: Die Oberpfalz (2002) 1, S. 23-26.

418) Vgl. Suckale-Redlefsen 2009b (wie Anm. 409), S. 171-172.

419) Andere dunkle Exemplare wurden im 19. Jahrhundert hell restauriert. Vgl. Begg 1989 (wie Anm. 408), S. 20.

420) Vgl. ebd., S. 16; Romankiewicz 2004 (wie Anm. 412), S. 35; Suckale-Redlefsen 2009b (wie Anm. 409), S. 170.

Nach Suckale-Redlefsen muss Karl IV. (1316-1378) den Kult der »Schwarzen Madonna« in Böhmen und Mähren besonders gefördert haben. Im Schatz der Przemysliden befand sich ein altes Gemälde mit einer »dunkelhäutigen Gottesmutter«[421] (Abb. 19), eine Nachbildung der sehr verehrten Ikone von Santa Maria del Popolo in Rom (Abb. 20), die angeblich Kaiser Friedrich I. Barbarossa (um 1122-1190) Herzog Vladislav II. als Beutestück überlassen hatte. Kaiser Karl IV. schenkte diese Arbeit seinem Bruder Johann Heinrich, der es wiederum 1356 dem Kloster der Augustiner-Eremiten in Alt-Brünn stiftete. Bei Duc de Berry wird die politische Absicht des Geschenks benannt, denn diese Eremiten sorgten für die Interessen der herrschenden Dynastie gegenüber der aufkeimenden Volksbewegung der Hussiten. Das Gnadenbild wurde 1401 in Gold und Silber gefasst. Es rettete angeblich die Stadt Brünn vor der Schwedenbelagerung 1645. Maria trat aus dem Bild, verdunkelte den Ort mit ihrem Mantel und beschwor Gewitter, um das entfachte Feuer zu löschen: »Dabei erschien ihr dunkles Antlitz strahlend hell am Himmel über der Stadt.«[422] Farbbezeichnungen haben hier offensichtlich eine sehr variable Bedeutung. Stilistisch steht dieses Gemälde deutlich in einer byzantinischen Tradition, deren Figurenstil generell dunkler als derjenige der europäischen Renaissance war. In diesem Fall von dunkler Körperfarbe in Differenz zu einer grundsätzlich anders ausgeführten hellen Körperfarbe in anderen zeitgenössischen Werken zu sprechen, erscheint übertrieben.

Ebenso verhält es sich mit dem Bronzewerk von Donatello auf dem Hochaltar in San Antonio in Padua (Abb. 21). Auch hier ist die dunkle Farbe durch das Material und den Figurenstil bedingt. Die vom sonstigen Œuvre Donatellos abweichende strenge Frontalität von Mutter und Kind war der Anlass, nach einer Abhängigkeit von einem älteren Bildtypus zu suchen. Die von James H. Beck aufgestellte These, es handle sich um eine »Schwarze Madonna«, widerlegte Herzner 1972.[423] Erstaunlich ist, dass Beck seine These auf die Existenz der Kapelle der Madonna Mora begründet, an der sich Donatello orientiert habe. Herzner widerspricht dieser Vermutung mit dem Argument, dass die laut Inschrift 1396 von Rinaldion di Francia geschaffene »Madonna Mora« ja gar keine frontale Darstellung einer Nikopoia – wie diejenige von Donatello –, sondern eine Hodegetria sei, bei der also das Jesuskind auf dem linken Arm

421) Suckale-Redlefsen 2009a (wie Anm. 390), S. 94.

422) Zitiert nach Suckale-Redlefsen 2009b (wie Anm. 409), S. 168.

423) Vgl. James H. Beck: Donatello's Black Madonna, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Nr. XIV (1969/70), S. 456-460; Volker Herzner: Donatellos Madonna vom Paduaner Hochalter – Eine »Schwarze Madonna«? In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Nr. XVI (1972), S. 143-151.

der Maria sitzt. Tatsache ist, dass beiden Typen »Schwarze Madonnen« zugeordnet werden. Dass die »Madonna Mora« hell ist, interessiert beide Autoren wenig. Sie habe ihren Namen in Erinnerung an eine »Vierge noire« erhalten, die der Heilige Antonius aus Südfrankreich mitgebracht habe.[424] Argumentieren Beck und Herzner einerseits ikonografisch präzise mit Stilkriterien und den Formentypen Nikopoia/Hodegetria, so operieren sie andererseits völlig willkürlich mit der Kategorie »Schwarze Madonna«. Trotz der Widerlegung durch Herzner wird Donatellos Arbeit in dem Katalog von Begg 1985 als »Schwarze Madonna« aufgeführt, und Haarmann sieht in ihr 2005 sogar »negroide Züge.«[425]

Ist das Schwarzsein der aus Ebenholz geschnitzten Madonna in Le Puy echter als dasjenige der drei vorangegangenen Werke? Die Figur wurde 1734 mit dem Ruf »Nieder mit der Ägypterin!« öffentlich hingerichtet und verbrannt.[426] Insofern hat sie ebenso wie die Madonna von Brünn eine politische Geschichte. Ihr Erscheinungsbild ist durch die Darstellung in einem Stundenbuch aus dem Ende des 15. Jahrhunderts und eine nachträgliche Zeichnung von 1778 überliefert (Abb. 22). Bemerkenswert ist daran, dass sie ein dunkles Gesicht und helle Hände hat. Suckale-Redlefsen erwog, ob dies auf rituelle Waschungen des Gesichts mit Wein, bei denen die Hände von dem Mantel verdeckt blieben, zurückzuführen sei. Allerdings räumt sie ein, dass auch Exemplare dunkler Madonnen mit hellem Kind überliefert sind, die bisher nur unzureichend als spätere Ergänzungen erklärt wurden. Es liegt nahe, von bewussten Brüchen in der Repräsentationsebene auszugehen, um auf das Weiß-Sein der Dargestellten zu verweisen. Dieses Phänomen tritt bereits bei der Königin von Saba in Form ihrer goldenen Haare auf, die auch bei »Schwarzen Madonnen« häufig zu finden sind (Abb. 30).[427]

Es kann zusammengefasst werden: Die unterschiedliche Materialität, die vielen Verluste und Nachbildungen sowie die vielfältigen Deutungsansätze dieser Madonnen zeigen, dass ihr kleinster gemeinsamer Nenner eventuell höchstens so etwas wie eine »schwarze« Glaubenspraxis mit Widerstandspotenzial gegenüber der »weißen« Kirchendoktrin ist, der Gemälde, Skulpturen und Texte nachträglich zugeordnet wurden, die aber nicht unbedingt aus ihr hervorgingen. Dennoch wurde

424) Vgl. Beck 1969/70 (wie Anm. 423), S. 459; Herzner 1972 (wie Anm. 423), S. 146.

425) Harald Haarmann: Schwarz. Eine kleine Kulturgeschichte, Frankfurt am Main 2005, S. 81.

426) Vgl. Suckale-Redlefsen 2009b (wie Anm. 409), S. 164; Romankiewicz 2004 (wie Anm. 412), S. 60-61.

427) Vgl. auch die Abbildung in Robert Suckale (Hg.): Schöne Madonnen am Rhein, Ausst.-Kat., LVR-Landes-Museum Bonn, Leipzig 2009, S. 169: Madonna, um 1360-80, Nussbaumholz (?), H. 120 cm, Luxemburg-Stadtgrund, Pfarrkirche St. Jean.

die Gruppenbildung »Schwarze Madonna« bisher nicht grundlegend in Frage gestellt. Deutlich wird, dass implizit alle nicht-Schwarzen Madonnen als normale – also *weiße* – Typen definiert, aber nicht als solche bezeichnet werden. Es handelt sich um eine grundlegende Asymmetrie. In jedem Fall ist symbolische Schwärze wie bei der Königin von Saba und nicht eine naturalistisch gedachte dunkle Körperfarbe gemeint, weil im europäischen *weißen* Bewusstsein dieser Zeit »Hautfarbe« als Gruppenmerkmal und erst recht »Rasse« als Konzept noch nicht existierte.

Die N[....]-Venus

Eigentlich müsste dieser Abschnitt »Frau mit Spiegel« heißen. Im Interesse einer schnellen Motiverkennung im Inhaltsverzeichnis ist er dennoch mit N[....]-Venus betitelt. Wie es zu dieser – unter europäischen Kunsthistoriker_innen allgemein bekannten – Bezeichnung kam, soll hier gezeigt werden. Anders als die »Schwarze Madonna« erfuhren das Werk und seine Reproduktionen eine große Beachtung aufgrund ihrer ästhetisch innovativen Gestaltung. Laut Maraike Bückling handelt es sich um eine der meist diskutierten Bronzestatuetten der Renaissance. Sie identifizierte mindestens 14 Fassungen.[428] Unterschiede zwischen den Abgüssen ergaben sich durch die anschließende Kaltarbeit, die Ziselierung der Oberfläche und ihre Patinierung. Die statuarische Ruhe einerseits und die innere Bewegtheit und konsequent rundansichtige Konzeption andererseits gelten als spannungsvolle Komposition und manieristisches Ideal der Plastik und Skulptur um 1600. Daher erwarb die Bundesrepublik Deutschland 1978 auch das Exemplar aus der Sammlung Hirsch für das Liebighaus in Frankfurt am Main (Abb. 25).[429] Es wurde zunächst Alessandro Vittoria (1525-1608) zugeschrieben und damit in die venezianische Kunstszene der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eingeordnet.[430] Bückling diskutierte dann 1991 ausführlich die Zuschreibung an den französischen Hofbildhauer Barthélemy Prieur (1536-1611), Ursel Berg wenig später diejenige an den niederländischen Bildhauer Johan Gregor van der Schardt (um 1530-1591).[431] Alle *weißen* Autor_innen

428) Vgl. Maraike Bückling: Die Negervenus, Frankfurt am Main 1991, S. 69-73.

429) Vgl. H. Beck: Negerin mit Spiegel, sogenannte Negervenus, in: Dietrich Kötzsch (Hg.): Meisterwerke aus der Sammlung Hirsch, erworben für deutsche Museen. Ausstellung im Auftrag des Bundesministers des Inneren von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin, Bonn 1979, S. 54-57. – Die Gesichtszüge werden hier gar nicht beschrieben, die Figur insgesamt aber als N[....] betitelt.

430) Mit Danese Cattaneos (um 1509-1573) wurde ein weiterer italienischer Künstler als Urheber erwogen. Vgl. Bückling 1991 (wie Anm. 428), S. 16.

431) Vgl. Ursel Berger: Die Negervenus, eine Statuette von Johan Gregor van der Schadt? In: Volker Krahn (Hg.): Von allen Seiten schön. Rückblicke auf Ausstellung und Kolloquium, Köln 1996, S. 59-67.

bedienen sich stilgeschichtlicher Argumente zur Einordnung in das jeweilige Künstlerœuvre mit Exkursen in die Kulturgeschichte, um das Phänomen der »negroiden Gesichtszüge« zu erklären, die als einzigartig und im Widerspruch zum europäischen Schönheitsideal des 16. Jahrhunderts gesehen werden, ohne dass dies anhand von Quellentexten näher begründet würde.[432] Diskutiert wurde, inwiefern das Hohe Lied und die Königin von Saba bzw. reale Modelle für das Werk inspirierend waren. Bereits 1967 hatte Hans Robert Weihrauch einen Bezug zu der in Venedig um 1505 von Albrecht Dürer (1471-1528) angefertigten Skizze einer hell dargestellten Frau mit um den Kopf geschlungenem Badetuch hergestellt (Abb. 26).[433] Das Motiv der nackten Frau nach dem Bade erfreute sich ebenso wie dasjenige der Frau mit Spiegel in dieser Zeit einer allgemeinen Beliebtheit. Das um den Kopf geschlungene Badetuch lässt die Haarlänge ungewiss. Auch Maria de Medici trug häufig schlicht gewelltes Haar, das von Kopftüchern verhüllt war (Abb. 29).[434] Jacques de Backer (um 1560-1600) nahm sich offensichtlich die Rückenansicht der *Frau mit Spiegel* zum Vorbild seiner mit hellen Farbtönen dargestellten Gestalt »Minerva Bellona« (Abb. 27).[435] Die Forschung stellte also fest, dass die Skizze einer in heller Körperfarbgebung ausgeführter Frau eine dunkel ausgeführte Statuette inspirierte, die wiederum Vorlage für eine mit hellen Farbtönen dargestellte Gestalt in einem Gemälde war. Nicht nur ein interessanter Medientransfer, sondern ein Körperfarbenwechsel, der als Kuriosum festgehalten, aber nicht weiter hinterfragt wurde. Bei der *Frau mit Spiegel* sei der »Kontrast negroider Gesichtszüge und seidig-glatter weicher Körperoberfläche«[436] überraschend, schreibt Bückling. Sie erklärt dies mit der Vorliebe des Manierismus für kuriose und widersprüchliche Gestalten. Aber hat diese Figur überhaupt eine dunkel ausgeführte Körperfarbe? Auf den Bronzefiguren finden sich unterschiedliche schwarze oder braune Reste einer Patinierung, die sich aber ebenfalls auf Figuren finden, bei denen niemals Schwarzsein diskutiert wurde (Abb. 28 und 29). Dies zeigt, dass für die *weiße* Autorin bei der Definition von N[...] die vom antiken Schönheitsideal abweichenden Gesichtszüge, die als afrikanisch aufgefasst werden, ausschlaggebender als die Körperfarbe sind. Diese Definition löst sich allerdings bereits in-

432) Vgl. Bückling 1991 (wie Anm. 428), S. 55.

433) Vgl. Hans Robert Weihrauch: Europäische Bronzestatuetten. 15.-18. Jahrhundert, Braunschweig 1967, S. 145.

434) Vgl. Bückling 1991 (wie Anm. 428), S. 48.

435) Vgl. ebd., S. 12.

436) Ebd., S. 49.

nerhalb der Argumentation Bücklings auf, wenn sie die Abweichungen unter den Abgüssen diskutiert und feststellt, dass zahlreiche Exemplare »abgemilderte negroide« Gesichtszüge aufweisen, das Braunschweiger Exemplar sogar »ganz europäisch-weiße Züge«.[437] Wie in der gleichen Publikation angegeben wird, werden die einzelnen Exemplare in den verschiedenen Kunstkammerinventaren des 17. bis 19. Jahrhunderts als »Nackende Frawen«, nackende M[...]in oder schlicht »Venus« betitelt. Weder Körperfarbe noch Gesichtszüge werden in den frühen Inventareinträgen beschrieben. Warum dann die Reproduktion des nicht nachgewiesenen Begriffs N[....]-Venus? Ich habe ihn erstmals 1921 lokalisieren können.[438] Sechs Jahre zuvor war im Führer durch das Grüne Gewölbe in Dresden die »Mohrin mit Spiegel« in »Stehende unbekleidete Negerin« umgetauft worden.[439] 1967 heißt es bei Weihrauch bereits die »sogenannte Negervenus« und erst von da an wurde das Werk unter diesem Namen allgemein bekannt. Antje Scherner entschied sich 2004 mit Kenntnis des originalen Inventareintrags im Vorfeld der Ausstellung *In fürstlichem Glanz. Der Dresdner Hof um 1600* des Grünen Gewölbes Dresden für die Bezeichnung »Schwarzafrikanerin mit Spiegel, sogenannte Negervenus.«[440] Die Wahl des Begriffes »Schwarzafrikanerin« war der Versuch, politisch korrekt zu sein, ohne zu realisieren, dass dieser ebenfalls diskriminierend ist.[441] In ihrem Katalogeintrag zu dem Objekt geht sie auf diese Problematik nicht ein. In der musealen Neueinrichtung des Historischen Grünen Gewölbes von 2007 lautet die Beschriftung:

»Sogenannte Negervenus
Modell: Ende 16. Jh.
Guss: Frankreich (?), Anfang 17. Jh.

So-called Black Venus
Modell: end of 16th century
Cast: France (?), early 17th century«

437) Ebd., S. 38 und 34. – Vgl. die Abbildung in ebd., S. 35: Frau mit Spiegel, um 1600, Bronze mit schwarzer Lackpatina, H. 30,3 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

438) Vgl. Leo Planiscig: Venezianische Bildhauer der Renaissance, Wien 1921, S. 495. – 1909 hieß es noch »Femme nue« in Léon de Beylié (Hg.): Le Musée de Grenoble, Paris 1909, S. 186.

439) Vgl. Skulptureninventar 1726, fol. 16, Nr. 135; Jean Louis Sponsel: Führer durch das Grüne Gewölbe zu Dresden (1915), 2. Aufl., kommentiert und hg. von Ulli Arnold, Dresden 2002, S. 331.

440) Antje Scherner und Dirk Syndram (Hg.): In fürstlichem Glanz. Der Dresdner Hof um 1600, Ausst.-Kat., Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Mailand 2004, S. 279.

441) Vgl. Katharine Machnik: »Schwarzer Kontinent«, in: Susan Arndt und Antje Hornscheidt (Hg.): Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk, Münster 2004, S. 207-208.

Die stilgeschichtlichen Argumentationen zu dieser Werkgruppe erweisen sich als schlüssig, ihre Betitelung als N[...]-Venus dagegen nicht. Dennoch kommt Bückling zu dem Schluss:

> »Die Nachdenklichkeit der Negervenus ist das geistige Band, das die Gegensätze bindet und das sich sowohl auf ihre mehrdeutigen Ansichten rückführen lässt als auch auf ihre negroiden Züge bezieht. Im Spiegel offenbaren sich der Negervenus Schönheit und Hässlichkeit, Sklaventum und venusgleiche Erscheinung, Bewunderung und Ablehnung. Mit dem Blick in den Spiegel zieht die Negervenus die inhaltliche Vieldeutigkeit auf sich und fasst sie in dem Blick, der frei ist von Eitelkeit und Bewunderung, aber auch von Kritik und Skepsis, zu einer in sich geschlossenen, nachdenklichen Einheit.«[442]

Es drängt sich die Frage auf, inwiefern der Blick einer *weißen* Venus in den Spiegel anders sein sollte. Dies gilt um so mehr, wenn bedacht wird, dass sich Bückling bei ihrer Argumentation über die Bedeutung der Gesichtszüge auf den für seine nationalsozialistische Gesinnung bekannten Kunsthistoriker Wilhelm Pinder beruft.[443] Bei der ikonologischen Untersuchung des Blickes einer Venus in den Spiegel können keine Aussagen über ihre Gedanken bezüglich ihrer rassifizierten Position gemacht werden.

Rubens hell dargestellte Venus mit Spiegel hat eine dunkel ausgeführte Begleiterin (Abb. 31). In diesem Fall ist ein Verhandeln des Verhältnisses von heller und dunkler Körperfarbgebung im Werk angelegt:

> »Die Haut der schwarzen Dienerin, die, in der rechten Bildecke platziert, das blond-leuchtende Haar der Venus frisiert, ist in Braun- und Schwarztönen gehalten. Ihr fehlt das irisierende Leuchten der hellhäutigen Körper, womit ihr nicht nur in einem inhaltlichen, sondern auch einem malerischen und kompositorischen Sinne eine dienende Funktion zukommt.«[444]

442) Bückling 1991 (wie Anm. 428), S. 55.

443) Vgl. Wilhelm Pinder: Zur Physiognomie des Manierismus, in: Hans Prinzhorn (Hg.): Festschrift Ludwig Klages zum 60. Geburtstag. Die Wissenschaft am Scheideweg von Leben und Geist, Leipzig 1932, S. 149.

444) Mechthild Fend: Inkarnat oder Haut? Die Körperoberfläche als Schauplatz der Malerei bei Rubens und Ingres, in: Ulrich Heinen (Hg.): Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock, Göttingen 2001, S. 73.

Die helle Körperfarbe der Venus wird von Rubens aus einer Vielzahl von Farbnuancen auf der Leinwand hergestellt, ganz im Sinne der erst sehr viel später definierten additiven Farbmischung, in der Weiß die Summe aller Farben ist.[445]

Woher kommt das hartnäckige Festhalten an dem Begriff N[....]-Venus, der kunsthistorisch falsch ist? Auch die 2008 in dem Katalog *Black is Beautiful* sicherlich bewusst gewählte Bezeichnung »African Venus«[446] ist eine merkwürdige Lösung, die suggeriert, es gäbe eine typisch afrikanische Physiognomie. Anders als bei der Königin von Saba oder den »Schwarzen Madonnen« ist hier nicht eine symbolische Schwärze – im Sinne von Schwarz-Sein – als Widerstandspotenzial, sondern physische Andersartigkeit gemeint, die in *weißen* Augen weniger bedrohlich und umso belustigender ist. Dies zeigt sich u. a. daran, dass eine an die Antike erinnernde Bezeichnung N[....]-Venus offensichtlich gerne verwendet wird, sich dagegen nirgends in der Literatur die Bezeichnung N[....]madonna findet und eine »Schwarze Madonna« etwas ganz anderes ist. Die Erfindung eines sinnigeren Notnamens für die anonyme Kleinplastik einer *Frau mit Spiegel* ist dringend geboten.

Die Heiligen Drei Könige

Ich komme zurück zu den männlichen, in dunkler Körperfarbgebung ausgeführten ikonografischen Motiven, die bei dem bereits diskutierten Ham beginnen. Auf ihn wird einer der Heiligen Drei Könige zurückgeführt, der allerdings erst in der Mitte des 15. Jahrhunderts in nordeuropäischen Gemälden mit dunklen Farbtönen dargestellt wurde.[447] Nach dem Neuen Testament kam eine unbestimmte Zahl von Magiern aus dem Orient nach Jerusalem, da ein Stern ihnen eine Königsgeburt in der Ferne angezeigt hatte.[448] In Verbindung mit alttestamentarischen Prophezeiungen entwickelte sich die Vorstellung von Königen aus einem dreiteiligen Orient.[449] In der frühchristlichen Kunst sind die aus dem Orient kommenden Magier in persischen bzw. fantastischen bunten Kostümen und mit exotischen Kopfbedeckungen dargestellt. Origenes (185-253) legte die Dreizahl aufgrund der Geschenke Gold,

445) Vgl. hierzu den Abschnitt »Farbe« (S. 74).

446) Vgl. Schreuder 2008 (wie Anm. 297), S. 194.

447) Vgl. Peter Mark: Africans in European Eyes. The Portrayal of Black Africans in Fourteenth and Fifteenth Century Europe, New York 1974, S. 51; Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 72; Kaplan 1985a (wie Anm. 296), S. 31; Suckale-Redlefsen 1987 (wie Anm. 296), S. 26-28.

448) Vgl. Altes Testament, Matthäus 2, 1-12; LCI, Bd. 1, Sp. 539-549.

449) Vgl. Altes Testament, Psalm 72, 10: »Die Könige von Tarsis und auf den Inseln sollen Geschenke bringen, die Könige aus Saba und Seba sollen Gaben senden.« – Vgl. auch Jesaja 60, 1-6.

Weihrauch und Myrrhe fest.[450] Augustinus (354-430) deutete den dreiteiligen Orient in eine Herkunft aus Westen, Süden und Norden um, was Hrabanus Maurus (776-856) auf die Kontinente übertrug, die von ihm als Folge der Sintflut aufgefasst wurden.[451] Die Söhne Noahs galten fortan als Stammväter der einzelnen Kontinente. Augustinus parallelisierte die Weisen aus der Ferne mit den ungebildeten Hirten aus der Nähe – mit dem Ziel, die Kirche aller Völker (*universa ecclesia gentium*) und Christus als Weltenherrscher zu propagieren. Obwohl nie heiliggesprochen, hatten die Heiligen Drei Könige seit dem 17. Jahrhundert das Patronat der Weltmission inne und waren (aufgrund ihrer Geschenke) Schutzpatrone der Reisenden und Apotheker, was bis heute in Namen von Gasthäusern und Apotheken zum Ausdruck kommt.[452]

In der Folge der Kreuzzüge ab 1096 trafen *weiße*, europäische Kreuzfahrer und Pilger in Jerusalem auf Schwarze Christen aus Äthiopien und Nubien, die ebenfalls als Pilger unterwegs waren.[453] Seit dem 12. Jahrhundert waren sie dort vertreten und besaßen ab dem 14. Jahrhundert eine Kapelle in der Grabeskirche und ein Heiligtum auf Golgatha.[454] Die Existenz Schwarzer Christen, die vor den *weißen* Europäer_innen zu diesem Glauben gefunden hatten, führte bei letzteren allerdings nicht zu einer besonderen Ehrfurcht oder zumindest Anerkennung als gleichwertige Glaubensbrüder und -schwestern, sondern beförderte die weitere Suche nach Christen, die den eigenen Vorstellungen entsprachen, wie es im Mythos des Priesterkönigs Johannes zum Ausdruck kommt, der Thema des nächsten Abschnittes ist. Die Reisebegegnungen beeinflussten europäische Kunstwerke insofern, als dass zunehmend Schwarze Begleitpersonen der Heiligen Drei Könige dargestellt wurden, wie erstmals auf der 1265 begonnenen Marmorkanzel von Nicola Pisano im Dom von Siena.[455] Bis zum 14. Jahrhundert war die Präsenz dunkel dargestellter Personen im Gefolge der Könige als Hinweis auf deren ferne Herkunft – wie im Fall der Königin von Saba – in der italienischen Kunst etabliert und fand durch die internationale Gotik in Nordeuropa Verbreitung.

450) Vgl. Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 58.

451) Vgl. Kunst 1967 (wie Anm. 296), S. 10; Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 60.

452) Bräunlein 1991 (wie Anm. 393), S. 224-229.

453) Vgl. Hans Werner Debrunner: Presence and Prestige. Africans in Europe. A History of Africans in Europe before 1918, Basel 1979, S. 24.

454) Vgl. Dione Flühler-Kreis: Er ist ein Schwarzer, daran ist kein Zweifel. Zur Darstellung des Mohren und zum Toleranzbegriff im Mittelalter, in: Elisabeth Vavra (Hg.): Bild und Abbild vom Menschen im Mittelalter, Klagenfurt 1999, S. 155.

455) Vgl. Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 99. - Vgl. die Abbildung in Devisse 1979 (wie Anm. 363), S. 139: Nicola Pisano: Die Heiligen Drei Könige, 1265 begonnen, Detail der Marmorkanzel, Siena, Dom.

Die Reliquien der Heiligen Drei Könige waren 1158 in Mailand aufgefunden und 1164 nach Köln überführt worden, wodurch eine eigenständige nordeuropäische Bildtradition begann.[456] Die Schwärze des Königs wurde aus einer Mischung von Bibelexegese und geografischen Vorstellungen entwickelt, sind die Könige doch das typologische Pendant der Königin von Saba. Bereits im Gebet der Elisabeth von Schönau (um 1129-1164) heißt es: »Rex Balthasar qui niger [...].«[457] Wurde zunächst Balthasar als dunkel bezeichnet, wird später Kaspar als solcher beschrieben.[458] Ab 1300 sorgten populäre Dreikönigsspiele zur Verbreitung des Motivs in weiteren Gesellschaftsschichten.[459] Um 1365 fasste Johannes von Hildesheim im *Liber Trium Regum* die Dreikönigslegenden zusammen und erweiterte sie um Elemente aus der teilweise fantastischen Reiseliteratur über den Orient von Marco Polo (1254-1324) und John Mandeville, dessen Erzählung über das Reich des Priesterkönigs Johannes um 1357 entstand.[460] Dadurch erhielt der Dreikönigskult einen weiteren Aufschwung.

Eine deutliche Hell-Dunkel-Unterscheidung in dem Dreikönigsmotiv tritt in der norddeutschen Malerei ab 1380 zu Tage. Flühler-Kreis spricht von der Entwicklung von einem »lediglich dunklen Typus« zu einem »naturalistischen Rassetypus« im 15. Jahrhundert. Tatsächlich handelt es sich dabei um einen Prozess der Rassifizierung von Schwarz. Die komplexe Farbsymbolik wird auf Schwarz als rassifizierte Kategorie reduziert und gleichzeitig das Konzept unveränderlicher kollektiver »Hautfarben« etabliert.

Als rätselhafte Eigenart norddeutscher Darstellungen des Schwarzen Königs bezeichnete Flühler-Kreis häufig zu findende helle Hände.[461] Dieses Phänomen ist oben bereits bei der Madonna von Le Puy festgestellt worden. Allerdings lässt es sich m. E. im Falle des Heiligen Königs ebenso wie beim Heiligen Mauritius durch weiße Handschuhe erklären, die bei Königs- und Ritterdarstellungen zwar durchaus üblich, aber nicht zwingend waren.

456) Vgl. Jean Michel Massing: The Black Magus in the Netherlands. From Memling to Rubens, in: Schreuder 2008 (wie Anm. 297), S. 32-49.

457) Vgl. Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 63.

458) Die Beschreibung von Balthasar als »dunkel« (fuscus) könnte sich auch nur auf seine Haare beziehen. Vgl. ebd., S. 62.

459) Vgl. ebd., S. 78-79.

460) Vgl. Devisse/Mollat 1979 (wie Anm. 363), S. 39-42; Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 66-72; Kaplan 1985a (wie Anm. 296), S. 62-70.

461) Vgl. Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 90.

Von Stephan Lochner (um 1410-1451) stammt der Dreikönigsaltar für den Kölner Dom von 1440.[462] Bei einem Gefolgsmann des jüngsten Königs sind von einigen Autor_innen »leicht negride Züge«[463] identifiziert worden, während Kunst zu der Feststellung kam:

> »Er steht an markanter Stelle, nämlich direkt unter dem Mauritiusbanner, der Standarte Afrikas. Während seine dunkle Hautfarbe ihn als Bewohner dieses Kontinents auszeichnet, könnten die Gesichtszüge und das krausgelockte Haar auch der Physiognomie eines Europäers nachgebildet sein.«[464]

Wie im Fall der *Frau mit Spiegel* und der Königin von Saba wird deutlich, dass weder in Hinblick auf Gesichtszüge noch »Hautfarbe« eine objektive Zuordnung möglich ist. Das Sehen von »Rassen« ist von der *weißen* Mehrheitsgesellschaft ein historisches Gewordensein und das Sehen, Benennen und Interpretieren bleibt dennoch ein subjektives. In jedem Fall wurde durch neue Techniken der Grafik diese Form des Dreikönigsbildes schnell verbreitet und es etablierte sich der deutsch-niederländische Typus mit dem etwas abseits platzierten jungen, dunkel dargestellten und durch seine Physiognomie als »anders« markierten König.[465] Rogier van der Weyden (um 1400-1464) erschuf ein Altarbild für Saint Colombe, das formprägend wurde (Abb. 32). Wenig später orientierte sich Hans Memling (um 1433-1494) offensichtlich an ihm, veränderte aber den jungen, in heller Körperfarbgebung ausgeführten König am rechten Bildrand mit schwarzem, langem, gewelltem Haar und weißer Kopfbinde entscheidend. Durch dunkle Haut, kurzes, lockiges Haar und stereotypisierte Physiognomie konstruierte er einen Schwarzen König (Abb. 33). Das weiße Tuch mit lose herabfallenden Zipfeln – wir kennen das Attribut von Ham – wurde als Identifikationsmerkmal überflüssig.

Die soziale Realität für Schwarze in Europa in dieser Zeit wurde bisher durch Einzelstudien und Projekte ergründet.[466] Es hat sich er-

462) Vgl. die Abbildung in: URL: http//www.prometheus-bildarchiv.de (25.07.2011): Stefan Lochner: Dreikönigsaltar, um 1440, Öl/Holz, Mitteltafel: 238 x 263 cm, Köln, Dom.

463) Devisse/Mollat 1979 (wie Anm. 363), S. 39; Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 93.

464) Kunst 1967 (wie Anm. 296), S. 13.

465) Vgl. LCI, Bd. 1, Sp. 544; Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 86.

466) Vgl. Ingeborg Kittel: Mohren als Hofbedienstete und Soldaten im Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel, in: Braunschweigisches Jahrbuch, Nr. 46 (1965), S. 78-103; Wolfram Schäfer: Von »Kammermohren«, »Mohren«-Tambouren und »Ost-Indianern«. Anmerkungen zu Existenzbedingungen und Lebensformen einer Minderheit im 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Residenz Kassel, in: Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, Nr. 23 (1988), S. 35-79; Peter

wiesen, dass Archivrecherchen mit dieser Fragestellung weiterhin ein großes Desiderat sind. Feststellungen, dass beispielsweise ein Erlass der kastilischen Krone von 1475 einen »eigenen« Richter für Schwarze fordert, beweisen, dass sowohl eine Gruppenzugehörigkeit, als auch eine juristische Stellung in der Gesellschaft lange vor den »Rasse«-Theorien des 18. Jahrhunderts diskutiert wurden.[467]

Bereits 1908 hatte Hugo Kehrer regionale Unterschiede in Bezug auf das Motiv der Heiligen Drei Könige konstatiert und die bis heute immer wieder in der Literatur auftauchende Vermutung, dass der in Florenz wirksame Humanismus ein Grund für die Entwicklung eines Schwarzen Königs gewesen sei, widerlegt.[468] Flühler-Kreis untersuchte die wechselseitigen Motivübernahmen zwischen Süd- und Nordeuropa im Detail und deutete die spezifische Auffassung des in dunkler Körperfarbgebung ausgeführten Schwarzen Königs in der nordeuropäischen Kunst als »disguised symbolism« im Sinne Panofskys, im Unterschied zum »open« oder »obvious symbolism« der altchristlichen Kunst und dem italienischen Renaissance-Ideal einer ausgewogenen Gestaltungsweise.[469] Angesichts der etablierten Rolle Schwarzer Menschen als Diener, Pferdeführer und Musiker in der italienischen Gesellschaft sei die Gestaltung eines der Könige als Schwarz nicht denkbar gewesen.[470]

Suckale-Redlefsen konstatiert in dem Realismus der nordeuropäischen Darstellungen eine weitere Ungereimtheit. Die weite Reise der Könige zur Quelle der christlichen Weisheit ist eine deutliche Analogie zur Königin von Saba.[471] Warum wurde der König dann erst 150 Jahre

---

Martin: Schwarze Teufel, edle Mohren. Afrikaner in Geschichte und Bewußtsein der Deutschen, Hamburg 1993; Monika Firla: Afrikanische Pauker und Trompeter am württembergischen Herzogshof im 17. und 18. Jahrhundert, in: Musik in Baden-Württemberg (1996) 3, S. 11-42; Monika Firla: Exotisch – höfisch – bürgerlich. Afrikaner in Württemberg vom 15. bis 19. Jahrhundert, Ausst.-Kat., Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Stuttgart 2001. – Diese aus *weißer* Perspektive erfolgten Recherchen in deutschen Archiven haben zahlreiche Einzelschicksale rekonstruiert, die so interpretiert werden, dass sich historisch eine viel weniger große Diskriminierung ausmachen lässt, als allgemein in der *weißen* Mehrheitsgesellschaft angenommen wird. Sie nehmen allerdings kaum Bezug auf die früheren oder zeitgleichen Schwarzen Forschungen zum Thema, deren Fokus auf der Kontinuität von Rassismus in Geschichte und Gegenwart liegt. Vgl. Oguntoye u. a. 1991 (wie Anm. 365); Oguntoye 1997 (wie Anm. 317); Lauré al-Samarai/Mugalu 2006 (wie Anm. 366).

467) Vgl. Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 45.

468) Vgl. Hugo Kehrer: Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1908. Bd. 1 und 2; Klaus von Beyme: Die Faszination des Exotischen. Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst, München 2008, S. 78-80.

469) Vgl. Erwin Panofsky: Early Netherlandish Painting, Bd. 1, Cambridge 1953, S. 140-141; Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 153. – Da die Arbeit von Flühler-Kreis nicht als Publikation vorliegt, wurde ihre Interpretation des Schwarzen Königs als »disguised symbolism« bisher nicht rezipiert. Ich danke Frau Dr. Flühler-Kreis dafür, dass sie mir ihre Arbeit zur Verfügung gestellt hat.

470) Vgl. Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 151.

471) Vgl. Kunst 1967 (wie Anm. 296), S. 11.

nach der Königin von Saba und dem Heiligen Mauritius Schwarz imaginiert? Suckale-Redlefsen sieht dies durch das mittelalterliche Gebot bedingt, höher gestellte neutestamentarische Personen vollkommen auszuführen.[472] Die Abweichung davon – also eine N[....]darstellung des Königs, wie es Suckale-Redlefsen nennt – sei erst zu Beginn der »nordischen Renaissance« möglich geworden. Die Wahrnehmung physiognomischer Differenzen und die Wiedergabe individueller Gesichtszüge gelten in der europäischen Kunstgeschichte als emanzipatorische Leistung der Renaissance, die allerdings hinsichtlich der Darstellung Schwarzer Menschen nie frei von Ambivalenz war. Paul Kaplan schrieb 1985:

> »The image warns us that pejorative depictions of blacks were also part of the iconographic system from which the black Magus emerged.«[473] [...] »The black Magus was a predominantly positive character entwined in a web of attitudes which could damage as well as support the position of black people in European society.«[474]

Joseph Leo Koerner bestätigte 2010 in seinem Aufsatz über die Dreikönigsszenen für *L'Image du Noir dans l'Art Occidental* die hier dargelegte Vermutung, der Schwarze König sei weniger ein Motiv denn eine Devise, da er auf sich selber als Interpretationsschlüssel verweise: »The Magus *shows himself*, whereas the others simply *are* [kursiv im Original, A. G.]«[475] Er ist zumeist nicht nur an den Rand des Geschehens platziert, sondern übernimmt eine entscheidende Rolle als Vermittlerfigur, indem er vor einem – den Bildraum gliedernden – Architekturelement erscheint, an der Grenze zwischen dem inneren Bildgeschehen (der Anbetung Christi) und einer äußeren, landschaftlichen Sphäre. Koerner entlarvt die scheinbare Würdigung des Königs als Definition eines Anderen innerhalb der von (*weißen*) Europäer_innen definierten Menschheit. Besonders deutlich wird das an dem Dreikönigsaltar von Hieronymus Bosch (1450-1516) im Prado in Madrid.[476] Der detailreich gestaltete, Schwarze König im weißen Gewand ist eben nicht Zeichen einer besonderen To-

472) Vgl. Suckale-Redlefsen 1987 (wie Anm. 296), S. 26.

473) Kaplan 1985a (wie Anm. 296), S. 7.

474) Ebd., S. 119.

475) Vgl. Joseph Leo Koerner: The Epiphany of the Black Magus Circa 1500, in: Bindman/Gates 2010d (wie Anm. 363), S. 13.

476) Zu diesem Gemälde vgl. die ganz auf Restaurierungsfragen konzentierte Publikation von Maria del Carmen Garrido Perez und Roger van Schoute (Hg.): Bosch at the Prado, Ausst.-Kat., Museo del Prado, Madrid 2001.

leranz des Künstlers, sondern die Konstruktion einer »Otherness, antithetical to Gods light«[477]. Dass dies keinesfalls von heute aus gedacht ist, zeigt eine zeitgenössische Kopie, in der auf dem Ärmel des Königs eine Szene der Anbetung des Goldenen Kalbes eingefügt wurde.[478]

Ich fasse zusammen: Die *weiße* Begeisterung des 20. Jahrhunderts über die künstlerische Leistung des 15. Jahrhunderts rührt aus der Tatsache, dass die dunkel ausgeführte (materialisierte) Körperfarbe mit der eigenen Vorstellung von Schwarz übereinstimmt. Wer sich vergegenwärtigt, dass diese Erwartung ein konstruiertes »Rassen«-Stereotyp des 18. Jahrhunderts ist, erkennt, dass er/sie ihm zum Opfer gefallen ist. Nun kann skeptisch gefragt werden, inwiefern die Gemälde ab dem 15. Jahrhundert zur Konstruktion eines solchen Stereotyps beitrugen.

Der Priesterkönig Johannes

Zeitgleich zur Entwicklung des Motivs der Königin von Saba entsteht die Legende des Priesterkönigs Johannes.[479] Sowohl die Doppelfunktion von Priester und König als auch die Namensgleichheit mit dem Lieblingsjünger Christi drücken bereits die mit dieser Sehnsuchtsfigur verknüpften Erwartungen aus.[480] Die *weißen* Christ_innen Europas erhofften sich einen bisher unbekannten Verbündeten gegen die Muslime in der Fremde, quasi »hinter den feindlichen Linien«.[481] Den vermutlich frühesten Hinweis auf den Priesterkönig Johannes enthält ein Brief von Otto von Freising aus dem Jahr 1145. Die Legende entwickelte sich aus apokryphischen Berichten über das Wirken des Apostels Thomas in Indien und dasjenige der Heiligen Drei Könige.[482] Der Priesterkönig Johannes galt als ihr Nachfolger. Sein Reich wurde im äußersten Orient, jenseits von Persien und Armenien, lokalisiert, oder er wurde als Hüter des Reichs der Königin von Saba verstanden. Inspirierend wirkte möglicherweise auch

477) Koerner 2010 (wie Anm. 475), S. 65.

478) Vgl. ebd., S. 70.

479) Vgl. Wilhelm Baum: Die Verwandlungen des Mythos vom Reich des Priesterkönigs Johannes. Rom, Byzanz und die Christen des Orients im Mittelalter, Klagenfurt 1999.

480) Wolbert Smidt diskutierte die Namensherkunft aus dem im damaligen Äthiopien üblichen Anruf »Djan hoy«, auch »Zhan hoy« (»oh! Majestät«) zu »Gian«, der italienischen Kurzform des Namens Johannes. Vgl. Wolbert G. C. Smidt: Der Priesterkönig Johannes. Eine Sehnsuchtsfigur, in: Greve/Volker-Saad 2006 (wie Anm. 369), S. 35-39.

481) Vgl. Michael Uebel: Imperial Fetishism. Prester John Among the Natives, in: Jeffrey Jerome Cohen (Hg.): The Postcolonial Middle Ages, New York 2000, S. 261-282.

482) Vgl. Devisse/Mollat 1979 (wie Anm. 363), S. 128-129; Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 18-19; Ulrich Knefelkamp: Die Suche nach dem Reich des Priesterkönigs Johannes. Dargestellt anhand von Reiseberichten und anderen ethnographischen Quellen des 12. bis 17. Jahrhunderts, Gelsenkirchen 1986, S. 30-37.

der Besuch eines äthiopischen oder nubischen Pilgers 1122, der von Papst Calixtus empfangen und als Bischof Johannes aus einem fernen Land und Patriarch von Indien (Äthiopien galt damals als Teil von Indien) bezeichnet wurde.[483] Aus der Zeit der Einnahme Jerusalems durch Sultan Saladin (1187) stammt der gefälschte »Presbyterbrief« des Priesterkönigs Johannes, der an den Papst, den byzantinischen und den deutschen Kaiser adressiert war. Als Autor wird ein deutscher Kleriker angenommen, möglicherweise Erzbischof Christian von Mainz, der als Parteigänger Friedrich Barbarossas den Brief im Zeichen der Kreuzzugspropaganda verfasst haben könnte.[484] Es handelt sich um eine moralisierende Schrift in der Art eines Fürstenspiegels. Übersetzungen in alle westeuropäischen Sprachen folgten. In Wolfram von Eschenbachs *Parzival* (um 1210) wird Feirefiz, Sohn der Schwarzen Königin Belacâne (die offensichtlich in Anlehnung an die Königin von Saba erdacht wurde) und des *weißen* Ritters aus Ajou, und damit ein Halbbruder Parzivals, Vater des Priesterkönigs Johannes.[485] Marco Polo und John Mandeville sorgten für eine weitere Verbreitung der Legende, die zu einem festen Bestandteil der Reiseliteratur wurde.[486] Seit dem 14. Jahrhundert wurde der Priesterkönig Johannes gelegentlich mit dunkler Körperfarbe,[487] in der Mehrzahl allerdings – wie die Königin von Saba – mit hellen Farbtönen dargestellt.[488]

1514 traf ein Armenier mit Nachrichten der äthiopischen Regentin Eleni in Lissabon ein und König Manuel I. entsandte daraufhin eine Delegation unter Francisco Alvares, der bis 1526 am äthiopischen Hof verblieb. Sein Bericht über die Gesandtschaft ins Reich des Priesterkö-

483) Vgl. Smidt 2006a (wie Anm. 480), S. 25. – Zu der geografischen Vorstellung von Äthiopien in Europa bis ins 19. Jahrhundert vgl. A. Kohler: Die Entwicklung des Afrikabildes im Spiegel der einschlägigen historisch-geografischen Quellen süddeutscher Herkunft, Wien 1967; Fritz Haubold: Die Entwicklung des europäischen Äthiopienbildes anhand von Darstellungen auf historischen Karten, in: Greve/Volker-Saad 2006 (wie Anm. 369), S. 40-47; Wolfram Dolz: Äthiopien in früher Kartografie und Mythologie am Beispiel von Erd- und Himmelsgloben, in: Ebd., S. 29-34.

484) Vgl. Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 19; Knefelkamp 1986 (wie Anm. 482), S. 51-53.

485) Vgl. Ulrich Müller: Feirefiz Anschevin – Überlegungen zur Funktion einer Romangestalt Wolfram von Eschenbachs, in: Négritude et Germanité. L'Afrique Noire dans la Littérature d'expression Allemande. 12e Congrès de l'Association des Germanistes de l'Enseignement Supérieur, Dakar 1983, S. 37-48.

486) Laut Mandeville sind der Tartarenkönig und der Priesterkönig Johannes Verbündete und Verwandte, da die Tochter des Priesterkönigs mit dem Großkahn verheiratet gewesen sei. Es erfolgt eine Gleichsetzung des Priesterkönigs mit dem äthiopischen Herrscher. Vgl. Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 22.

487) Vgl. die Abbildung in Greve/Volker-Saad 2006 (wie Anm. 369), S. 36: Priesterkönig Johannes, Datierung unbekannt, kolorierter Kupferstich, Privatsammlung S. H. Lij Asfa Wossen-Asserate.

488) Vgl. die Abbildung in ebd., S. 30: Priesterkönig Johannes auf Johannes Prätorius: Erdglobus, 1568, Messing, Kugeldurchmesser 28 cm, H. 47,5 cm, Dresden, Mathematisch-Physikalischer Salon. – Nicht nur in der Reiseliteratur, sondern auch in zahlreichen kartografischen Werken kommt der Priesterkönig Johannes vor. Vgl. Dolz 2006 (wie Anm. 483), S. 30-31.

nigs Johannes ist bis heute eine wichtige Quelle über die europäische Wahrnehmung Äthiopiens im 16. Jahrhundert.[489] Selbst die mit wissenschaftlichem Anspruch verfasste Geschichte Äthiopiens (1681) des *weißen* Hiob Ludolf verweist im Titel noch auf das Reich des Priesterkönigs Johannes.[490] Möglich wurde dieses Werk nur durch den Kontakt zu äthiopischen Christen in Rom, die dort im *Collegium Aethiopicum* lebten. Insbesondere der Gelehrte Abba Gorgoryos, der 1652 zusammen mit Ludolf den Hof von Herzog Ernst I. von Sachsen-Gotha-Altenburg besuchte, hatte einen entscheidenden Anteil an dem Geschichtswerk und der ebenfalls von Ludolf herausgegebenen Äthiopischen Grammatik.[491] Er unterrichtete Ludolf von zahlreichen geografischen, literaturgeschichtlichen, lexikalischen und naturhistorischen Details und korrigierte vieles aus dem Gesandtschaftsbericht von Alvares. Er wird von Ludolf zwar als Freund, nicht aber als gleichberechtigter Autor der Publikationen genannt, was *weiße* Autor_innen bisher nicht gestört hat. Sie betonen lieber das herzliche Verhältnis der beiden und Gorgoryos Hilflosigkeit auf der Reise von Rom nach Erfurt bzw. Gotha.[492]

Der Heilige Mauritius

Wie einer der Heiligen Drei Könige ist der Schwarze Mauritius eine Erfindung der nordeuropäischen Kunst.[493] Mauritius war Christ und

489) Vgl. Charles Fraser Beckingham und George Wynn Brereton Huntingford (Hg.): The Prester John of the Indies. A True Relation of the Lands of the Prester John being the narrative of the Portuguese Embassy to Ethiopia in 1520 written by Father Francisco Alvares, Cambridge 1961.

490) Hiob Ludolf: Historia Aethiopica, sive Brevis et succinta descriptio regni Habessinorvm, Quod vulgo malè Presbyteri Iohannis vocatur, Frankfurt am Main 1681.

491) Vgl. Wolbert G. C. Smidt: Abba Gorgoryos – ein integrer und ernsthafter Mann. Der Besuch eines äthiopischen Gelehrten in Thüringen 1652, in: Greve/Volker-Saad 2006 (wie Anm. 369), S. 48-57.

492) Vgl. Smidt 2006b (wie Anm. 491), S. 50: »Details dieser Reise sind nicht überliefert, doch muss er auf vielerlei Erstaunen gestoßen sein – und Hilfsbereitschaft. Er scheint zeitweise vom Weg abgekommen zu sein – er wollte eigentlich nach Erfurt, doch wegen seiner etwas unsicheren Aussprache wurde er zunächst in Richtung Herford geschickt. Allerdings hatte inzwischen der Herzog angeordnet, Gorgoryos solle doch nicht zu Ludolf und dessen Mutter nach Erfurt fahren, sondern gleich an den herzoglichen Hof zu Gotha, da er von ihm mehr über das Reich des Priesterkönigs Johannes zu erfahren hoffte. Ludolf reiste nun dem Abba Gorgoryos entgegen und fand ihn tatsächlich, und zwar in Nürnberg. Flemming beschreibt den Moment ihrer sehr emotionalen Wiederbegegnung so: ›G. hing am Hals seines Freundes und weinte wie ein Kind.‹«

493) 1936 führte das Interesse an der Reichsgeschichte unter den Ottonen Viktor Herzberg zur Untersuchung der Geschichte der Verehrung des Heiligen Mauritius, wobei die Tatsache, dass es die nordeuropäische Tradition des Schwarzen Mauritius gibt, lediglich in einer Fußnote Erwähnung fand. In *Darstellungen des Mohren im Mittelalter* (1980) stellt Flühler-Kreis den Mauritius neben der Königin von Saba als zweites wichtiges Nebenmotiv neben dem Hauptmotiv der Heiligen Drei Könige dar. Suckale-Redlefsen widmete sich dem Schwarzen Mauritius im Rahmen des Projektes *L'Image du Noir* (ab Mitte der 1960er Jahre). Mit *Mauritius. Der heilige Mohr* (1987) legte sie viele Jahre später einen Katalog mit über 300 Gemälden und Skulpturen vor. Vgl. Adalbert Josef Herzberg: Der heilige Mauritius. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Mauritiusverehrung, Düsseldorf 1981 (Ersterscheinung 1936 in der Reihe Forschungen zur Volkskunde, Heft 25/26); Devisse 1979 (wie Anm. 363),

Anführer der auf Befehl des Kaisers Diokletian im ägyptischen Theben zusammengestellten römischen – also nicht christlichen – Truppe, die zur Unterwerfung eines Aufstandes nach Gallien geschickt wurde. Nordafrika war der Legende nach von Johannes dem Täufer christianisiert worden, und die Verpflichtung zum Dienst im römischen Heer bedeutete für die Christen den Gewissenskonflikt zwischen kaiserlicher und christlicher Pflichterfüllung.[494] Mauritius und seine Gefährten erlitten bei Acaunus im Rhonetal in der heutigen Schweiz den Märtyrertod, weil sie den vom Kaiser angeordneten, nicht christlichen Gottesdienst verweigerten.[495] Eine erste ausführliche Beschreibung des Martyriums des Heiligen Mauritius stammt aus der *Passio* (um 450) von Bischof Eucherius von Lyon. Sie wird im Mittelalter wiederholt aufgegriffen, aber nur in der Regensburger Kaiserchronik aus dem 12. Jahrhundert ist die Rede vom »Herzoge der More« und seinen Gefährten als »Christen von den schwarzen Moren«[496]. Am Anfang des 6. Jahrhunderts gründete der spätere Burgunderkönig Sigismund die Abtei Saint-Maurice-d'Agaune im schweizerischen Wallis an einer wichtigen Handelswegkreuzung zwischen dem heutigen Deutschland, Frankreich und Italien, und durch diese Dynastie wurde der Mauritiuskult verbreitet.[497] 937 ließ Otto »der Große« Reliquien des Heiligen Mauritius nach Magdeburg bringen, das als politisch-militärischer Grenzposten gegenüber dem nicht christlichen Osten ausgebaut wurde. Auf einer um 962 datierten Elfenbeintafel ist Mauritius zusammen mit Maria als Fürbitter der ottonischen Königsfamilie vor dem thronenden Christus dargestellt, eine andere Tafel zeigt ihn in Begleitung Ottos, der das Modell einer Kirche, eventuell des Magdeburger Doms, trägt.[498] Der Magdeburger Kaiserdom wurde von Zeitgenoss_innen *mirae magnitudinis* genannt, und die Metropole selbst das *Nova Roma*. 962 ließ sich Otto vor dem Mauritiusaltar der Peterskirche in Rom als Otto I. zum Kaiser des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation salben.[499] 968 wurde Mauritius zum Patron des Erzstifts Magdeburg erklärt und stieg in den Rang eines Reichsheiligen auf.[500] In dieser Bedeutung standen ihm als Attribute das Reichs-

S. 149-204; Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 169-180; Suckale-Redlefsen 1987 (wie Anm. 296).

494) Vgl. Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 170.

495) Vgl. LCI, Bd. 7, Sp. 610-613; Flühler-Kreis 2003 (wie Anm. 407), S. 16-22.

496) Zitiert nach Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 171.

497) Vgl. Herzberg 1981 (wie Anm. 493), S. 17-22.

498) Vgl. LCI, Bd. 7, Sp. 613.

499) Herzberg 1981 (wie Anm. 493), S. 21.

500) Ebd., S. 107-108.

schwert, die Reichssporen als Reichsinsignien und die Heilige Lanze zu. Seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts war es die Regel, dass der deutsche Kaiser im Petersdom in Rom vor dem Altar des Heiligen Mauritius zum Kaiser gesalbt wurde.

Als Schwarze Person wird Mauritius erstmals um 1240 in einer Sandsteinfigur im Magdeburger Dom dargestellt, die nur noch als Torso erhalten ist (Abb. 34). Die Vorstellung, dass er Schwarz sei, entstand vermutlich aus der Namensableitung Mauritius-M[...] sowie seiner Herkunft aus Theben in der Nähe des Paradiesflusses Nil und dem damit assoziierten Äthiopien. Diskussionen, dass es sich hierbei um einen Interpretationsfehler handle, weil Nordafrikaner_innen ja gar nicht so »dunkelhäutig« seien, bleiben in den tradierten rassistischen Denkweisen verhaftet. Jacobus de Voragine macht in seiner *Legenda Aurea* (1263/67) eine Silbenableitung:

> »Mauritius kommt von mare: Meer; und cis, das ist: ausspeiend oder fest, und us, das heißt der Ratende oder der Eilende. Oder es kommt von mauron, das ist nach Isidorus griechisch, und heißt schwarz.«[501]

Möglicherweise war auch die gezielte Rekrutierung Schwarzen Personals durch die Hohenstaufer eine Inspiration, durch die ihr Zugriff auf ferne Weltgegenden unter Beweis gestellt werden sollte.[502] Schwarze Musiker sind als Teilnehmer der Triumphzüge von Heinrich VI. (1165-1197) und seinem Sohn Friedrich II. (1212-1250) durch ganz Europa belegt.[503] Das Adelshaus der Hohenstaufer war das erste in Europa, das Darstellungen von Schwarzen Menschen in die eigene Emblematik und Heraldik aufnahm.[504] Suckale-Redlefsen ist der Meinung, dass der mitteleuropäische Typus des Schwarzen Heiligen »von einem Bewusstseinswandel gegenüber der afrikanischen Rasse«[505] zeugt:

> »Um zu einer ethnisch genauen Darstellung zu kommen, wurden zwei Schritte benötigt: die Angst vor der Schwärze der Hautfarbe abzulegen und die Andersartigkeit der ne-

501) Jacobus de Voragine: Legenda Aurea. Mit Mittelalterlicher Kunst, hg. von Christoph Wentzel, Freiburg 2007, S. 204.

502) Vgl. Paul H. D. Kaplan: Black Africans in Hohenstaufen Iconography, in: Gesta, Nr. 26 (1987), S. 33.

503) Vgl. Debrunner 1979 (wie Anm. 453), S. 18-22; Kaplan 1987 (wie Anm. 502), S. 34; Kaplan 1985a (wie Anm. 296), S. 10 und 61; Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 102.

504) Kaplan 1985a (wie Anm. 296), S. 73.

505) Suckale-Redlefsen 1987 (wie Anm. 296), S. 120.

> groiden Physiognomie nicht mehr als Zeichen moralischer Minderwertigkeit zu sehen.«[506]

Angesichts der Tatsache, dass eine – nicht mit Schwarzsein zu verwechselnde – symbolische Schwärze ein mächtiges Widerstandspotenzial wie im Fall der Königin von Saba oder der »Schwarzen Madonna« im Mittelalter bedeuten konnte, das von *weißen* Bildbetrachter_innen vermutlich als fremd gefürchtet, aber nicht unbedingt als minderwertig qualifiziert, sondern eher als radikal Anderes respektiert wurde, erscheint es mir legitim, den ersten Punkt von Suckale-Redlefsen bezüglich der »Hautfarbe« anzuzweifeln. Was vom Mittelalter bis zur Renaissance in der europäischen Kunst zu beobachten ist, ist eine Verschiebung von symbolischer Schwärze hin zu der Vorstellung von »Hautfarbe« als Eigenschaft einer Menschengruppe, die stereotypisiert und als afrikanisch definiert wurde; also eine visuelle Vorbereitung der »Rassen«-Kategorisierung. Die Koppelung einer spezifischen Physiognomie mit einem moralischen Urteil – Suckale-Redlefsens zweiter Punkt – ist in jedem Fall weniger ein Phänomen des Mittelalters als der Renaissance. Eine erst 2009 vorsichtig formulierte These Suckale-Redlefsens bezüglich der kunsthistorischen Rezeption der Magdeburger Sandsteinfigur des Heiligen Mauritius erscheint mir dagegen sehr aufschlussreich. Obwohl das Werk von ähnlicher Qualität wie der berühmte »Bamberger Reiter« ist, wird es viel seltener rezipiert.[507] Wird über die Ästhetik gesprochen, finden Körperfarbe und Gesichtszüge keine Erwähnung; sind diese Ausgangspunkt des Interesses, wird die Skulptur als exotisches Werk abseits des kunsthistorischen Kanons behandelt. Künstlerische Qualität und als nicht typisch europäisch geltende Merkmale werden also entkoppelt und mit zweierlei Maß gemessen.

2008 erschien im Auftrag des Magdeburger Doms eine Broschüre über die Interpretation des Magdeburger Mauritius als Befehlsverweigerer im Interesse des Glaubens:

> »Wenn Menschen in Magdeburg nur noch an sich selbst denken, an ihre Interessen, an ihre Absicherung, an ihre materiellen Wünsche, dann hat das Schwarze der anderen, das

506) Ebd.

507) Vgl. Gude Suckale-Redlefsen: Der Schwarze Ritter von Magdeburg, in: Matthias Puhle (Hg.): Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit, Bd. I: Essays, Mainz 2009, S. 207. - Auch die individuelle Gestaltung der weiter oben genannten Konsolfigur zu Füßen der Königin von Saba in Chartre wurde in Zusammenhang mit dem Bamberger Meister und der Magdeburger Skulptur diskutiert. Vgl. Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 162; Kaplan 1985a (wie Anm. 296), S. 30.

sie in der Hautfarbe der Ausländer reizt, schon längst ihre Seelen verfärbt und ihr Gemüt verdunkelt.«[508]

Dieses sprachliche Farbspiel ist die Umkehrung der so genannten M[...]-entaufe – die Thema des nächsten Abschnittes ist – als Möglichkeit eines inneren Weiß-Werdens durch die christliche Taufe. Hier wird die aus dem christlichen Mittelalter tradierte Verknüpfung von Schwarz und »moralisch verwerflich« aktualisiert; dass sich diese Schwärze an »Ausländern« manifestiere, wird automatisch angenommen. *Weißen* Personen wird mit dem Schwarz-Werden ihrer Seele gedroht. Die Tatsache, dass laut Quast alljährlich zur Feier des Mauritiustages am 22. September die Gottesdienstbesucher_innen mit einem N[...]kuss – der als Produkt schon lange nicht mehr so heißt – begrüßt werden, verdeutlicht, wie wenig *weiße* Personen oftmals ihre Verstrickung in rassistische Diskurse reflektieren.

Wie bei dem Heiligen König konstatieren Flühler-Kreis und Suckale-Redlefsen in Bezug auf den Mauritius »nur dunkle« Typen und »Rassentypen«. Ein *weißer* bzw. durch helle Farbtöne hergestellter Typus wird dagegen nicht definiert, sondern ist die implizite »neutrale« Vergleichsgröße (Abb. 35).[509] Wie im Fall der Königin von Saba und des Priesterkönigs Johannes lässt sich in Bezug auf den Heiligen Mauritius feststellen, dass er insbesondere dann als *weiße* Person dargestellt wird, wenn er eher als historische denn symbolische Figur auftritt.[510] Im Norden verbreitete sich die Darstellung des Schwarzen Mauritius im Zusammenhang mit der Expansionspolitik Karls des IV. (1347–1378) in den Ostseeraum, wovon zahlreiche Altäre und Wappen zeugen.[511] Sowohl der militärisch tätige *Deutsche Ritterorden* als auch Handelsverbände wie die *Schwarzhäupterkompanie* trugen dazu bei.[512] Als exotisierte Figur, die außerhalb

508) Giselher Quast: Mauritius im Magdeburger Dom, Magdeburg 2008, S. 44.

509) Vgl. auch die Abbildung in URL: http://www.prometheus-bildarchiv.de (25.07.2011): Der Heilige Mauritius aus Lektionar aus Siegburg, um 1140-1150, Pergament, London, British Library.

510) So wurde bereits im *Lexikon der Christlichen Ikonografie* festgestellt, dass Mauritius zu Pferde immer als *weißer* Europäer dargestellt wird. Vgl. LCI, Bd. 7, Sp. 613.

511) Vgl. Suckale-Redlefsen 1987 (wie Anm. 296) S. 64 und 173. – Das Wappen des Bistums Freisingen weist seit 1316 ein nach rechts blickendes, gekröntes M[...]enhaupt auf. Der seit 1380 im Coburger Wappen auftauchende Kopf als Hinweis auf den Heiligen Mauritius wurde 1934 von den Nationalsozialisten durch ein Wappenschild mit Schwert, das im Knauf ein Hakenkreuz trägt, ersetzt. 1945 wurde der Kopfals Wappen wieder eingeführt und 1974 neu gestaltet. Auch im Wappen der Nürnberger Familie Tucher findet sich ab 1345 ein vergleichbarer Kopf. Vgl. LCI Bd. 7, Sp. 610; Bräunlein 1991 (wie Anm. 393), S. 224-229.

512) Als Schwarzhäuptkompanie bzw. Moritzbürger schlossen sich die in der baltischen Hansestadt Riga tätigen Kaufleute in einer Gilde unter dem Patronat des Mauritius zusammen. Vgl. Maria Anczykowski (Red.): Der Silberschatz der Compagnie der Schwarzen Häupter aus Riga, Ausst.-Kat., Kunstsammlung Böttcherstraße, Bremen 1997; Martina Johannsen (Hg.): Schwarzweißheiten. Vom Umgang mit fremden Menschen, Ausst.-Kat., Landesmuseum für Natur und Mensch, Oldenburg 2001.

der gängigen Sozialhierarchie stand, war Mauritius durch die in seiner Person verschmelzenden Eigenschaften – militärische Tapferkeit und religiöse Gradlinigkeit – als Leitfigur für ihre Kolonialpolitik und Missionstätigkeit besonders geeignet.[513] Wie der Heilige König verkörpert der Mauritius also eine spezifische regionalpolitische Bedeutung. In der Zeit, als sich Spanier und Portugiesen der Eroberung nichteuropäischer Gebiete widmeten, trat in der mitteleuropäischen Kunst ein Schwarzer Heiliger als Schutzherr der innereuropäischen Kolonisation auf.[514]

Als Kardinal Albrecht von Brandenburg – er war Erzbischof von Mainz und Magdeburg und nach dem Kaiser der mächtigste Mann im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation – 1520 nach Halle kam, beauftragte er Matthias Grünewald (um 1460–1528) mit einem Altarbild der beiden Heiligen Erasmus und Mauritius (Abb. 36). In der *weißen* Literatur wird stets eine Gleichrangigkeit beider Figuren betont. Erasmus als Patron der Hohenzollern ist mit den Gesichtszügen Kardinal Albrechts von Brandenburg ausgestattet. Ein genauer Blick auf die malerische Gestaltung der Haut des Mauritius zeigt, dass sie bei weitem nicht so differenziert ausgearbeitet ist wie die helle von Erasmus. Sie ist aus Brauntönen hergestellt, weist kaum Spuren von Rot auf und wirkt dadurch flacher. Die Haut von Erasmus ist dagegen aus grauer Grundierung mit Weißaufhellung, Rosa und Grau hergestellt. Hans-Joachim Kunst erkennt in der ungewöhnlichen Beinüberschneidung im Vordergrund eine symbolische Perspektive. Der Eindruck des Gegensatzes zwischen dem ruhigen Erasmus und dem temperamentvollen Mauritius solle intensiviert werden. Der mit den »Merkmalen eines vitalen, ungebändigten Naturvolkes geprägte Kopf [des Mauritius], voll eines inneren Feuers«[515], trage zur Herstellung des Kontrastes bei. Diese Argumentation ist eine Rückprojektion im Sinne des »Rasse«-Konzepts des 18. Jahrhunderts. Dass damit die vorher postulierte Gleichrangigkeit der Figuren außer Kraft gesetzt

513) Vgl. Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 169-180; Flühler-Kreis 2003 (wie Anm. 407), S. 21; Bernd Ulrich Hucker: Der »schwarze Heilige«. Mauritiusverehrung im Kloster Ebsdorf, in: Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 218, Göttingen 2006, S. 197-228.

514) Vgl. die Karte zur Verbreitung des ikonografischen Motivs des Schwarzen Mauritius in Suckale-Redlefsen 1987 (wie Anm. 296), Klappentext.

515) Kunst 1967 (wie Anm. 296), S. 17. – Bemerkenswert ist, dass Kunst zur Betonung des »vitalen« Geistes des Ritterheiligen Walter Karl Zülch zitiert, der in dem scharf artikulierten Tailleneinschnitt des Mauritius formale Ähnlichkeiten zur Darstellung gewisser Dämonen der Antonius-Versuchung im Isenheimer Altar sah, bei denen »phantastische Wildheit in menschenähnlichen Proportionen durch solche Gürtelschnürungen eingegliedert wurde«. Es handelt sich also nicht nur um eine formale, sondern auch inhaltliche Parallelisierung, zumal Zülch sehr viel stärker als Kunst im rassistischen Denken verwurzelt ist. In seiner Bildbeschreibung heißt es: »...glaubt man den Wortschwall fremder Leute aus den aufgewulsteten Negerlippen zu hören. Das Temperament seiner Rasse [...] zeigt die absolute Echtheit dieses schwarzen Mannes.« Walther H. Zülch: Der historische Grünewald – Mathis Gothard Neithard, München 1938, S. 255.

wird, bemerkt der Autor nicht. Ist man/frau allerdings mit der von Hans-Joachim Kunst implizit nachgewiesenen Ungleichheit beider Figuren einverstanden, dann muss das Werk als Teil der visuellen Vorbereitung einer späteren »Rassen«-Theorie angesehen werden.

Der äthiopische Kämmerer

Im Neuen Testament wird nicht nur bezüglich der Herkunft der Heiligen Drei Könige auf das Reich der Königin von Saba Bezug genommen. Auch der äthiopische Kämmerer, der von Jerusalem aus nach Hause reiste, kommt aus dieser Gegend.[516] Er stieß während seiner Rückreise bei der Lektüre im alttestamentarischen Buch Jesaja auf eine schwer verständliche Passage, die ihm der Apostel Philippus als Gleichnis für den Opfertod Christi auslegen konnte. Thomas Ketelsen fasste die Folge treffend zusammen: »Als Dank für die hermeneutische Lehrstunde ließ sich der Kämmerer umgehend taufen.«[517] Die in heutigen Bibelübersetzungen übliche Bezeichnung Kämmerer wurde in Anlehnung an das europäische Hofamt des Schatzmeisters gewählt. In früheren Ausgaben heißt es, er sei Eunuch gewesen, was der Tatsache entsprach, dass Eunuchen die Hüter des Finanzvermögens am äthiopischen Hof waren. Dadurch kommt allerdings eine sexuelle Komponente hinzu, und durch die Verweiblichung erfolgt in *weißen* Augen eine Steigerung der Andersartigkeit.[518] Im Alten Testament werden Eunuchen zunächst verdammt, im Buch Jesaja – das der Kämmerer laut Apostelgeschichte gerade liest – wird dies allerdings zurückgenommen.[519]

In seiner Übersetzung von 1534 wählte Luther den metaphorischen Ausdruck »Morenland« für die geografische Bezeichnung »Aidiophi, opos, o«, sowohl als Bezeichnung für das Herkunftsland des Kämmerers als auch für das Herrschaftsgebiet der Königin von Äthiopien.[520] Darüber

516) Vgl. Altes Testament, Apostelgeschichte 8, 26-40. – Zur Körperfarbe des Kämmerers wird hier nichts gesagt. In der Ausgabe von 2006 wird er beschrieben als »ein Mann aus Äthiopien, ein Kämmerer und Mächtiger am Hof der Kadak, der Königin von Äthiopien, welcher ihren ganzen Schatz verwaltete, der war nach Jerusalem gekommen, um anzubeten.«

517) Thomas Ketelsen: Äthiopien: Fragmente des Fremden, in: Greve/Volker-Saad 2006 (wie Anm. 369), S. 60.

518) Vgl. Devisse 1979 (wie Anm. 363), S. 20-21; Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Sklaverei und Männlichkeit um 1800, in: Annegret Friedrich (Hg.): Projektionen – Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur, Marburg 1997, S. 100.

519) Vgl. Altes Testament, 5. Mose 23, 2: »Kein Entmannter oder Verschnittener soll in die Gemeinde des Herrn kommen.« In Jesaja 56,3-5 heißt es dagegen: »Und der Fremde, der sich dem Herrn zugewandt hat, soll nicht sagen: Der Herr wird mich getrennt halten von meinem Volk. Und der Verschnittene soll nicht sagen: Siehe, ich bin ein dürrer Baum. Denn so spricht der Herr: Den Verschnittenen, die meine Sabbate halten und erwählen, was mir wohlgefällt, und an meinem Bund festhalten, denen will ich in meinem Hause und in meinen Mauern ein Denkmal und einen Namen geben.«

520) Vgl. Ketelsen 2006 (wie Anm. 517), S. 60-64.

hinaus verwendet er den Ausdruck als Bezeichnung für jenen Landstrich, der von einem der vier Paradiesströme umflossen wird.[521] Diese Gleichsetzung von Paradies und »Morenland«[522] bei gleichzeitiger Identifizierung mit Äthiopien wird schnell in andere Sprachen übernommen und noch im Wörterbuch der Brüder Grimm findet sich unter dem Stichwort M[...]enland der Verweis auf Luther und die Erläuterung: »Land worin die Mohren wohnen; vornehmlich Mauritanien und Aethiopien«[523].

Bereits bei Lukian findet sich im 5. Jahrhundert die Redensart, es sei unmöglich, einen Äthiopier weiß zu waschen, als Ausdruck für eine vergebliche Handlung.[524] Um 1450 kommt das Motiv der M[...]enwäsche in der bildenden Kunst auf.[525] In seinem *Emblematum liber* (1557) wählte Andrea Alciati ein entsprechendes Motiv zur Illustration der »Impossibile«.[526] Die geduckte Haltung, in der der Mann diese sinnlose Prozedur über sich ergehen lässt, könnte in Anlehnung an die von Christus erduldete Marter gelesen werden und stünde damit in Analogie zur Passion als Weg zum Seelenheil.[527] Durch die Analogiebildung von M[...]enwäsche und M[...]entaufe erfuhr der Taufvorgang als Reinigung der Seele einen Bedeutungszuwachs, wurde doch die Weißwaschung durch das Christentum möglich.[528] In der europäischen Buchillustration finden sich seit dem Mittelalter in dunkler Körperfarbgebung ausgeführte Kämmerer.[529] Als eine der wenigen neutestamentarischen Darstellungen erfreute sich das Motiv besonders im protestantischen Norden ab dem 16. Jahrhundert einer großen Beliebtheit.[530]

521) Vgl. Altes Testament, 1 Mose 2, 13: »Das ander wasser heisst Gihon / das fleusst umb das gantze Morenland«. In der Ausgabe von 2006 wurde »Morenland« durch »Land Kusch« ersetzt. Der Fluss Gihon wird weiter erläutert: »das wasser inn Egypten, das man Nilus heisst.«

522) Herman Pleij: Der Traum vom Schlaraffenland. Mittelalterliche Phantasien vom vollkommenen Leben, Frankfurt am Main 2000, S. 244.

523) Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 6, Leipzig 1890, Sp. 2472.

524) Vgl. Wulf D. Hund: Rassismus. Die soziale Konstruktion natürlicher Ungleichheit, Münster 1999, S. 23. – Zur Übernahme des griechischen Ausspruchs in biblische Texte und ihr andauernder rassistischer Gehalt in der Plakatkunst im 19. und 20. Jahrhundert vgl. Jean Michel Massing: From Greek Proverb to Soap Advert. Washing the Ethiopians, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Nr. 58 (1995), S. 180-201.

525) Vgl. Devisse 1979 (wie Anm. 363), S. 95.

526) Vgl. die Abbildung in: Greve/Volker-Saad 2006 (wie Anm. 369), S. 63: Andrea Alciati: »Impossibile«, in: Ders.: Emblemata liber, Lyon 1557, S. 71. – Die Inscriptio lautet: »Was badt sein Moren lang umb sunst? Hör auff es ist verlorn all Kunst. Dann niemand der dunklen Nacht kann dick Finternuß erleuchten thon.« Ebd.

527) Vgl. Ketelsen 2006 (wie Anm. 517), S. 63.

528) Vgl. Ania Loomba: Colonialism/Postcolonialism, London 1998, S. 114.

529) Vgl. Devisse/Mollat 1979 (wie Anm. 363), S. 134.

530) Vgl. ebd., S. 233; Herbert von Bose: Die Mohrentaufe, in: Ders.: Das Bild des Fremden im Werk von Ludwig Emil Grimm (1790-1863), Marburg 2007, S. 98-124.

Schließlich waren Taufe und Abendmahl die einzig verbliebenen der ursprünglich sieben Sakramente im römisch-katholischen Dogma.[531] Von Pieter Lastman (1583–1633) sind drei Versionen des Themas bekannt, in denen sowohl die Körperfarbe des Kämmerers und seiner Begleiter variiert, als auch die Anzahl und Gruppierung hell ausgeführter, aber durch Accessoires orientalisierter weiterer Personen. Der *weißen* Forschungsliteratur ist dies bisher kaum aufgefallen.[532] In der ersten Fassung von 1608 sind sich der nur mit einem weißen Tuch um die Lenden bekleidete Kämmerer, der einen Ohrring im linken Ohr trägt, und der hell ausgeführte, nach europäischer Norm vollständig bekleidete, bärtige Philippus als Profilfiguren gegenübergestellt.[533] Die Körperfarbe, die fehlende Bekleidung, der Ohrring[534] und die gebeugte Haltung des Kämmerers bedienen das Stereotyp des M[...]en. Im Hintergrund hält ein mit dunklen Farbtönen dargestellter Begleiter die Kleidung und den Turban des Kämmerers in den Armen. Zu Pferde beobachtet ein in heller Körperfarbgebung ausgeführter Turbanträger die Szene. Eine weitere hell ausgeführte junge Person kniet am Boden. In der um 1612 entstandenen Fassung ist der mit hellen Farbtönen dargestellte Philippus von jugendlicher, bartloser Gestalt, und der dunkel ausgeführte Kämmerer kniet bekleidet vor ihm; sein Turban wird nun von der knienden, hell ausgeführten Begleitfigur getragen, deren Haltung verändert wurde (Abb. 37). Die Szene ist durch eine große Anzahl weiterer Statisten angereichert. Insbesondere der Papagei am linken Bildrand und die einen Federschmuck (!) tragende dunkel ausgeführte Person unmittelbar hinter dem Kämmerer wecken die Assoziation an Amerika-Darstellungen. In der letzten Version von 1623 kniet der bekleidete Kämmerer am Ufer, hinter ihm steht Philippus (Abb. 38). Im Gegensatz

531) Eine gründliche Untersuchung der Bedeutung von »Hautfarben« und »Rassen«-Stereotypen in dem Motiv der Taufe des Kämmerers im Vergleich katholischer und protestantischer Darstellungen wäre ein lohnendes Unterfangen, ist doch erwiesen, dass europäische Darstellungen einer angeblichen amerikanischen Anthropophagie im 16. Jahrhundert die europäischen Konfessionsstreitigkeiten und Diskussionen um die Transsubstantiation spiegeln. Vgl. dazu Greve 2004 (wie Anm. 309), S. 148.

532) Obwohl die Differenzen zwischen den drei Variationen diskutiert werden, werden die Funktion der »Hautfarben« und aus *weißer* europäischer Perspektive als fremd charakterisierten Elemente im Bild nicht thematisiert. Vgl. beispielsweise Martina Sitt (Hg.): Pieter Lastman. Im Schatten Rembrandts? Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2006, S. 56–59.

533) Vgl. die Abbildung in URL: http://www.prometheus-bildarchiv.de (25.07.2011): Pieter Lastman: Die Taufe des Kämmerers, 1608, Öl/Eichenholz, 37 x 56 cm, Berlin, Gemäldegalerie.

534) Der Perlenohrring ist ein Attribut, das in der Wappenkunde seit dem Mittelalter überliefert ist und in der Renaissance teilweise von *weißen* Europäer_innen zur Kontrastierung der dunklen Haut der von ihnen versklavten Menschen verordnet wurde. Vgl. Kate J. P. Lowe: The Stereotyping of Black Africans in Renaissance Europe, in: Thomas F. Earle und Kate J. P. Lowe (Hg.): Black Africans in Renaissance Europe, Cambridge 2005, S. 46; Jane Fair Bestor: Titian's Portrait of Laura Eustochia. The Decorum of Female Beauty and the Motif of the Black Page, in: Renaissance Studies, Nr. 17 (2003), S. 644–649.

zu den früheren Versionen unterscheiden sich ihre Körperfarben kaum. Dunkler dargestellt ist dagegen die stehende Begleitfigur am linken Bildrand. Ein Turban ist an keiner Stelle im Bild zu sehen. Lastmans Schüler Rembrandt (1606-1669) griff das Thema ebenfalls mehrfach auf. In seinem Gemälde von 1626 sind der in Weiß gekleidete Kämmerer und sein Begleiter sehr viel dunkler als bei Lastman dargestellt (Abb. 39). Ein detaillierter Vergleich dieser Variationen eines ikonografischen Motivs bleibt ein interessantes Desiderat. Es lässt sich eine individuelle Auseinandersetzung der Künstler mit der Körperfarbe des Kämmerers feststellen, eine zeittypische Farbgebung dagegen nicht. Es wäre also zu fragen, durch welche künstlerischen Mittel das Weißsein des Philippus konstruiert wird, welche Rolle dabei die dunkle Körperfarbe des Kämmerers spielt und welche Funktion die weiteren Personen für die Bildbotschaft haben. Sind hell ausgeführte Turbanträger bloße Statisten, um einen undefinierten, orientalischen Handlungsort des Dargestellten anzuzeigen, oder verkörpern sie aus der Perspektive der *weißen* Künstler_innen und Bildbetrachter_innen die eigentliche Fremdheit? Werden sie mit dem muslimischen Glauben assoziiert und erweisen sich dadurch fremder als die bekehrungswilligen, dunkel ausgeführten Fremden? Im Gegensatz zu den Niederländern Lastman und Rembrandt entschieden sich die Franzosen Michel Lasne und Lovis Cheron dazu, den Kämmerer mit einer hellen Körperfarbe darzustellen,[535] wodurch seine durch die Taufe erfolgte Reinwaschung quasi vom inneren Seelenheil auf die äußere Körperlichkeit wirkt, wie wir es schon in Bezug auf Darstellungen der Königin von Saba kennengelernt haben. In jedem Fall ist die Erzählung und die Darstellung vom *weißen* Mann aus Jerusalem, der dem Schwarzen aus Äthiopien – und infolgedessen seinem ganzen Land – zum Seelenheil und »richtigen« Glauben verhilft, Ausdruck des *weißen* Blickes. Weißsein wird hier als überlegene Position konstruiert, von der großzügige, helfende Gesten ausgehen. In der westeuropäischen Malerei wurde die von der Christianisierung Äthiopiens Anfang des 4. Jahrhunderts erzählende Geschichte des Kämmerers als aktuelle europäische Missionsgeschichte umgedeutet.[536] Dass sich das Christentum in Europa erst mehrere Jahrhunderte später als in Äthiopien etablierte, wird dabei verschwiegen. Die Stereotypenkonstruktion durch die Hervorhebung einzelner körperlicher Eigenschaften wurde vorangetrieben,

535) Vgl. Ketelsen 2006 (wie Anm. 517), S. 64-65.

536) Im 16. Jahrhundert nahm der Einfluss portugiesischer Jesuiten in Äthiopien zu. Nach dem Bekenntnis von König Susinyos zum Katholizismus mussten die Anhänger des alten äthiopisch-orthodoxen Glaubens das Land verlassen. Vgl. Smidt 2006b (wie Anm. 491), S. 56, Anmerkung 4.

und Schwarz als Absolutes im Gegensatz zum inneren Weißsein auf der visuellen Ebene konstruiert:

> »In everyday life, blackness was of course primarily visual: the ›racialising‹ gaze directed at black Africans was a process of giving meaning to perception and direct observation, of the sight of blackness. This was a cognitive, interpretative process. Seeing is never neutral.«[537]

Dass eine andere Darstellungstradition denkbar gewesen wäre, zeigt eine byzantinische Buchmalerei, die den Kämmerer und Philippus auf einem Wagen im Gespräch zeigt (Abb. 40).[538] Die Haut des Kämmerers ist aus Schwarz-Blautönen, diejenige von Philippus aus Brauntönen hergestellt.

Der Heilige Benedikt von Palermo

Der in Nordeuropa wenig bekannte Heilige Benedikt von Palermo lebte zwischen 1526 und 1589 – also zur Entstehungszeit der besprochenen *Frau mit Spiegel* und als Zeitgenosse von Abba Gorgoryos, der als äthiopischer Christ zeitweilig in Rom und am herzoglichen Hof in Gotha lebte.[539] Benedikt von Palermo wird seit seinem Tod verehrt.[540] Seine Eltern, Christopher und Diana Manasseri, waren in Äthiopien oder Nubien versklavt worden und arbeiteten in San Fratello auf einem Gut des Chevalier de Lanza in der Provinz Messina. Dies sollte zweihundert Jahre später auch die erste Station in Europa von Angelo Soliman werden, der in der Einleitung vorgestellt wurde. Bei *weißen* Autor_innen heißt es, dass Benedikts Eltern zum Christentum konvertierten und ihnen zur Geburt des Sohnes versprochen worden war, dass er als Volljähriger freigelassen werden würde. Die Herkunft aus Äthiopien oder Nubien spricht allerdings dafür, dass sie koptische oder äthiopisch-orthodoxe Christen waren. Sind diese Autor_innen also implizit der Ansicht, dass erst eine spätere katholische Taufe ein Be-

537) Anu Korhone: Washing the Ethiopian White. Conceptualising Black Skin, in: Earle/Lowe 2005 (wie Anm. 534), S. 98.

538) Vgl. Devisse 1979 (wie Anm. 363), S. 96-97.

539) Zur *Frau mit Spiegel* vgl. den Abschnitt »Die N[....]-Venus« (S. 134) und zu Abba Gorgoryos den Abschnitt »Der Priesterkönig Johannes« (S. 144).

540) Vgl. die Abbildung auf URL: http://freeweb.dnet.it/dell/unesco/silence.htm (21.07.2011): Der Heilige Benedikt von Palermo, Sevilla/Spanien. - Vgl. LCI, Bd. 5, Sp. 364; Giovanna Fiume und Marilena Modica: San Benedetto il Moro. Santità, agiografia e primi processi di canonizzazione, Palermo 1998; Alessandro Dell'Aira: Schiavità. Il silenzio del Concilio di Trento, in: Nuove effemeridi. Rassegna trimestral di cultura, Nr. 54 (2001) 2, S. 56-61; Alessandro Dell'Aira: San Benedetto da San Fratello ad Angra dos Reis, in: Kalós. Arte in Sicilia. Rivista trimestrale di cultura, Nr. 19 (2007), S. 24-31.

kenntnis zum »richtigen« Christentum bedeutete? Erstaunlich ist, dass dieser Aspekt bisher nicht diskutiert wurde.[541] Mit einem unklaren Gesellschaftsstatus und ohne Familiennetzwerk wird Benedikt in jedem Fall kaum eine andere Möglichkeit geblieben sein, als sich einer religiösen Gemeinschaft anzuschließen. Das Heiraten war für Schwarze Menschen in Europa beispielsweise selten möglich, weil sie als in ihrer Kindheit verschleppte Personen keine Geburtsurkunde vorlegen konnten.[542] Außerhalb der höfischen Ordnung war für sie nur die Stellung als Dienstpersonal vorgesehen. Benedikt lebte also bei eremitischen Franziskanern, bis 1564 das Eremitentum von Papst Pius IV. verboten wurde. Benedikt lebte fortan im Konvent Santa Maria in Palermo. Um seine plötzliche Wahl zum Ordensoberen 1578 ranken sich zahlreiche Legenden. Da Schwarzen Menschen das Sakrament der Priesterweihe vorenthalten war, blieb Benedikt Laienbruder. 1589 verstarb er und 1643 wurde er von Papst Benedikt XIV. selig und 1807 von Papst Pius VII. heilig gesprochen. Ladislas Bugner vertrat die Ansicht, dass Benedikt als Schwarzer Heiliger vorwiegend von versklavten Menschen afrikanischer Herkunft verehrt wurde. Im Unterschied zum Heiligen Mauritius sei es aufgrund seiner historischen Existenz nicht möglich gewesen, »ihn wahllos einmal weiß und einmal schwarz darzustellen«[543]. Den Schwarzen Christen in Süditalien, Spanien, Portugal und Südamerika sei damit ein eigener Heiliger zugewiesen worden, »um keinen anderen mit ihnen teilen zu müssen«[544]. Tatsächlich wurde Benedikt unmittelbar nach seiner Seligsprechung dritter Titularheiliger der *Hermandad de los Negritos* in der Capilla de los Ángeles in Sevilla, die seit Ende des 14. Jahrhunderts existierte und in die bis 1848 keine *weißen* Menschen aufgenommen wurden.[545] Dennoch ist Bugners Interpretation nur zum Teil richtig, denn gerade in den südamerikanischen Regionen, wo die Präsenz versklavter Menschen aus Afrika besonders hoch war, wurde Benedikt mit heller Körperfarbe dargestellt.[546] Obwohl er

541) Eine Auswertung der überlieferten Dokumente aus dem Prozess der Seligsprechung von Benedikt von Palermo könnte in diesem Punkt eventuell Klarheit bringen. Vgl. Giovanna Fiume (Hg.): Il santo patrono e la città. San Benedetto il Moro. Culti, devozioni, strategie di età moderna, Venezia 2000; Filippo Guttuso (Hg.): San Benedetto il Moro. La interrogatorie del processo di Palermo (1625-26) e di San Fratello (1626), Palermo 2002.

542) Vgl. Martin 1993 (Anm. 466), S. 145.

543) Ladislas Bugner: Vorwort zu Suckale-Redlefsen 1987 (wie Anm. 296), S. 10.

544) Ebd.

545) Isidor Moreno Navarro: La antigua hermandad de los negros de Sevilla. Etnicidad poder y sociedad en 600 años de historia, Sevilla 1997.

546) Vgl. die Abbildung auf URL: http://freeweb.dnet.it/dell/unesco/silence.htm (21.07.2011): Der Heilige Benedikt von Palermo, Bogotá/Kolumbien.

als historische Person existierte, hat er also keine stabile Körperfarbe auf der Repräsentationsebene. Als Ursache gilt das zweite Dekret der 25. und letzten Sitzung des Konzils von Trient am 3. Dezember 1563 unter der Leitung von Papst Pius IV., in dem es um die Vermittlung der Gotteserfahrung geht und ausgeführt wird, dass die Reinheit der Spiritualität sich im Äußeren spiegeln müsse. Dass dies eigentlich auch helle Haut bedeuten würde, beweist eine Aussage des Jesuiten Alonso de Sandoval von 1627 über Benedikt von Palermo, der als Äthiopier zwar »schwarze Haut« gehabt habe, im Geiste jedoch »weißer« gewesen sei als andere.[547]

An diesem letzten ikonografischen Beispiel zeigt sich, dass die Ausführung dunkler Körperfarbe dem von der *weißen* Mehrheit unterstellten inneren Weißsein untergeordnet wird. In Regionen mit großer Schwarzer Präsenz musste Benedikt als Ausnahmeerscheinung hervorgehoben werden. Wird bei der *Frau mit Spiegel* ihre körperliche Andersartigkeit zum Amüsement *weißer* Bildbetrachter_innen betont, so wird sie bei Benedikt geleugnet, um ihn zu nobilitieren.

Weiße Autor_innenpositionen

Die zitierten kunsthistorischen Publikationen aus der 68er-Generation verstehen sich als antirassistisch. Ihr Ziel ist es, die ikonografischen Motive »dunkelhäutiger« Figuren der Vergessenheit zu entreißen. Dass die ikonografischen Untersuchungen keineswegs neutral sind, dürfte deutlich geworden sein. Woher rührt das starke *weiße* Bedürfnis, auf der Sichtbarkeit von Unterschieden zu bestehen? Eine dunkle Körperfarbe dient als Identifikationsmerkmal auf der Suche nach M[...]en oder N[...], eine Eigenschaft, die mit sozialer Inferiorität und kultureller Alterität gleichgesetzt wird. Bildpersonal, das mit hellen Farbtönen dargestellt, aber durch Kleidung orientalisiert und damit als fremd markiert ist, wird ausgeklammert bzw. gesondert untersucht. Dabei meinen die Quellen häufig auch im analytischen Sinn Schwarze Personen muslimischen Glaubens oder spezifizieren »schwarze M[...]en«. Die erst in späterer Zeit erfolgte Aufteilung von Anderen in mehr und weniger Schwarze Menschen wird von Mehrheitsdeutschen häufig vorgenommen.[548] Die *weißen* kunsthistorischen Analysen haben eine besondere Physiognomie bei den dunkel ausgeführten Figuren erwartet.

547) Vgl. Viktor I. Stoichita: La imagen del hombre de raza negra en el arte y la literatura española del Siglo de Oro, in: Helga von Kügelgen (Hg.): Herencias indigenas, tradiciones europeas y la mirada europea, Frankfurt am Main 2002, S. 266.

548) Vgl. Jinthana Haritaworn: »Der Menschheit treu«. Rassenverrat und Multi-Themenpolitik im derzeitigen Multikulturalismus, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 278), S. 165.

Die Feststellung, dass diese beiden Kategorien in der mittelalterlichen Kunst nicht unbedingt verknüpft sind, irritierte. Formulierungen wie »leichte«, »zurückhaltende«, »voll ausgebildete«, »übertriebene« und »karikierende negride« Gesichtszüge machen deutlich, dass von der realen Existenz klar definierbarer biologischer »Rassemerkmale« ausgegangen wird. Die implizite Vergleichsgruppe des *weißen* Bildpersonals wird nicht benannt. Bei »weißen« Gesichtszügen ist bisher niemand auf die Idee einer Typisierung gekommen. Sie werden entweder als Epochen-, Regional- oder Künstlerstil bzw. als individuell aufgefasst. Genau zu dem Zeitpunkt, als sie individualisiert wurden, wurden die Gesichtszüge des mit dunkler Körperfarbe dargestellten Schwarzen Bildpersonals als Gruppenmerkmal typisiert. Weiß-Sein und Schwarz-Sein lassen sich im Sinne der Kritischen Weißseinsforschung in der europäischen Kunst des Mittelalters konstatieren, sind aber nicht »rassisch« definiert. Schwarz-Sein als Farbbezeichnung, die suggeriert, es gäbe »schwarze Haut«, die mit der negativen Symbolik der Farbe Schwarz gleichgesetzt werden könne, wird in der Renaissance rassifiziert. Während Schwarzsein als rassifizierte Position stets als Ausnahme markiert wird, etabliert sich Weißsein im Gegensatz dazu als unmarkierte Norm. Wie in der geschichtsphilosophischen Erfindung von biologischen »Rassen« werden in der bildenden Kunst einzelne äußere Körpererscheinungen mit Bedeutung aufgeladen und zu Stereotypen konstruiert. Körperfarbe, Gesichtszüge und Haarstruktur wurden als entscheidende »Merkmale« einer »Rasse« definiert und dennoch zeigt keines der genannten weiblichen ikonografischen Motive alle drei »Merkmale« gleichzeitig. Die vergoldeten langen Haare einer Schwarzen Königin von Saba oder »Schwarzen Madonna« sind somit ein Bruch. Kurze, dunkle Locken haben diese Damen nie. Das ist konsequent, sind doch keine konkreten Menschen oder Angehörige einer »Rasse« gemeint, sondern abstrakte Ideen. Die *Frau mit Spiegel* schneidet vor allem aufgrund ihrer Gesichtszüge in der Rezeption am irdischsten und damit negativsten ab. Anders ist die Situation bei den Männern. Sie können alle drei »Merkmale« in sich vereinigen und dennoch als starke Symbolfiguren wie der Heilige König, der Heilige Mauritius oder der äthiopische Kämmerer gelten. Allerdings dienen auch sie als Ausnahmeerscheinungen der Etablierung von Weißsein als Norm. In einem Gesellschaftszusammenhang wie Südamerika, in dem der Schwarze Heilige Benedikt droht, nicht mehr als eine solche Ausnahmeerscheinung erkennbar zu sein, wird er mit hellen Farbtönen dargestellt.

Die Beziehung zwischen Farbe und »Rasse« ist zu instabil, um als bloßes visuelles Phänomen zu gelten. Und wie an vielen Beispielen ge-

zeigt wurde, ist Körperfarbe in der europäischen Kunstgeschichte alles andere als eine stabile, naturalistische Repräsentation. Trotz historisch und politisch zutreffender Äußerungen, dass Rasse ein soziales Konstrukt sei, wird in der *weißen* Forschungsliteratur eine Benennungspraxis fortgeschrieben, die dieses Konstrukt erhält. Das Bestehen auf der Sichtbarkeit von Unterschieden fungiert als Brücke zwischen dieser Diskrepanz. Die Visualität wird als offensichtliche Sicherung der tieferen Menschenkategorie empfunden und betont. »Race is fundamentally a regime of looking«[549], fasst Kalpana Seshadri-Crooks zusammen. Das *weiße* System wird als objektiv definiert und verkannt, dass die Teilhabe an ihm ein Privileg ist, das Schwarzen Menschen versagt bleibt. Die Benennung der Differenz ist ein Teil davon:

> »The rationale of racial difference and its organization can be understood as a Hobbesian one. It is a social contract among potential adversaries secured to perpetuate singular claims to power and dominance, even as it seeks to contain the consequences of such singular interest.«[550]

Es hat sich gezeigt, dass die Terminologie der zitierten *weißen* Literatur nicht nur diskriminierend, sondern wissenschaftlich falsch ist, weil sie im 20. und 21. Jahrhundert eine *weiße* Vorstellung von Schwarz meint, die für die behandelten Beispiele nicht nachweisbar ist. Dunkle Körperfarbe oder präziser eine dunkle Oberfläche hat sich als sicheres Zeichen der ambivalenten Bewertung einer Figur erwiesen, hat aber wenig mit Naturalismus oder sozialer Realität zu tun. Schwarz als symbolische Farbbezeichnung kann dies erfassen. Alle behandelten ikonografischen Motive existieren in hellen und dunklen Überlieferungstraditionen. Die dunklen erfüllen symbolische und politische Funktionen in der sich als *weiß* konstruierenden europäischen Kunst/Kunstgeschichte.

Nachdem die *weißen* Autor_innenpositionen zum Thema »dunkelhäutige« Menschen in der europäischen Kunst bei ikonografischen Analysen charakterisiert wurden, stellt sich nun die Frage, welche Möglichkeiten die Kritische Weißseinsforschung über eine Forschungskritik hinaus zur Analyse von Werken der bildenden Kunst bietet, auf denen dunkel ausgeführte bzw. Schwarze Personen dargestellt sind. Dies soll anhand von zwei Beispielen angerissen werden, deren tiefergehende Analyse sicherlich lohnend wäre.

549) Kalpana Seshadri-Crooks: Desiring Whiteness. A Lacanian Analysis of Race, London 2000, S. 2.
550) Ebd., S. 7.

Wer sich von dem ikonografischen Denken in Bezug auf die Darstellung von Schwarzen Menschen löst und auf die in dieser Arbeit entwickelte Perspektive einlässt, bleibt in der Alten Pinakothek München vor der *Auffindung und Erprobung des Heiligen Kreuzes durch Kaiserin Helena* (1530) von Barthel Beham (1502–1540) stehen (Abb. 41). Durch die malerische Qualität, die sich in der vielfältigen Gestaltung von Gesichtern, Gesten und Kleidung in der vorwiegend in heller Körperfarbgebung ausgeführten Menschenmenge in der unteren Bildhälfte zeigt, sowie den gekonnten Einsatz der Linearperspektive, der vor allem in der Architekturkulisse in der oberen Bildhälfte zum Ausdruck kommt, ist dies zweifellos ein Gemälde auf der Höhe der europäischen Renaissancemalerei.[551] Teil der Szene sind zwei mit dunklen Farbtönen dargestellte Personen, eine Frau am linken Bildrand und ein Mann im Zentrum.[552] Die Position des dunkel ausgeführten Mannes im Bildraum weist auf eine ästhetische und inhaltliche Schlüsselfunktion hin. Die Tatsache, dass ausgerechnet nur ein Mann und eine Frau mit dunkler Körperfarbe dargestellt sind, lässt eine symbolische Bedeutung vermuten. Das Gemälde wurde zwar im Rahmen des Projektes *L'Image du Noir dans l'Art Occidentale* im Archiv des *Warburg Institute London* erfasst, aber weder publiziert noch analysiert.[553] Das heißt, die Besonderheit des Werks wurde konstatiert, da Schwarze Personen aber nicht Bestandteil der ikonografischen Tradition der Auffindung und Erprobung des Heiligen Kreuzes sind, widersetzte sich ihre Anwesenheit in diesem Gemälde der vorgegebenen Systematik des Projektes der *Menil Foundation*. In

551) Durch von seinem älteren Bruder Sebald ausgebildete Barthel Beham wird im weitesten Sinne zur Dürerschule gerechnet. Neben der Orientierung an Albrecht Altdorfer und Albrecht Dürer ist der Einfluss italienischer Stiche von Marcantonio Raimondi und Agostino Veneziano sowie von venezianischen Prozessionsbildern des Bellini-Kreises und der realistischen niederländischen Malerei spürbar. Vgl. Kurt Löcher: Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis, München 1999, S. 99.

552) Links von der Mittelachse knien nach rechts gewandt als hell ausgeführte Profilfiguren Kaiserin Helena und Makarios, Bischof von Jerusalem, zu Füßen einer am Boden liegenden hellen Frau, der gerade das »wahre Kreuz« aufgelegt wird. Hinter diesen Personen im Mittelgrund ist eine mit hellen Körperfarben dargestellte Menschenmenge zum Bildvordergrund hin bogenförmig angeordnet, die links und rechts in der vordersten Bildebene mit Repoussoirfiguren endet. Am unteren Bildrand kniet eine weitere Repoussoirfigur in Rückenansicht, leicht schräg gedreht und dem Kreuz zugewandt, wodurch der Eindruck einer kreisförmigen Anordnung entsteht, die zum Betrachter hin geöffnet ist. Teil dieser Menschenmasse sind der sich rechts von der Mittelachse befindende, *en face* dargestellte und in schwarz gekleidete helle Ehemann der Verstorbenen sowie eine auf Stufen am linken Bildrand angeordnete Frauengruppe als Gefolge der Helena, in deren hinterster Reihe sich die Frau mit dunkel ausgeführter Körperfarbe befindet. Das Gesicht des dunkel ausgeführten Mannes ist ebenfalls in der hintersten Reihe, allerdings in unmittelbarer Nähe der Bildmitte und des emporragenden Bischofstabes zu finden. Rechts im Bild werden zwei weitere Kreuze aufrecht getragen. Im Hintergrund, der die gesamte obere Bildhälfte einnimmt, sind die der Erprobung des Heiligen Kreuzes vorangegangenen Szenen als Simultandarstellungen inmitten einer aufwändig gestalteten Architekturkulisse zu sehen.

553) Archiv *L'Image du Noir dans l'Art Occidentale* im *Warburg Institute London*.

der *weißen* Forschungsliteratur zum Werk Behams werden diese beiden Figuren nur von Volkmar Greiselmayer in zwei Sätzen seiner Habilitationsschrift von 1996 benannt.[554] Kurt Löcher erwähnt sie dagegen in seiner drei Jahre später erschienenen Beham-Monografie nicht, obwohl er sich sehr intensiv mit der Arbeit Greiselmayers befasste und zwei Detailaufnahmen wählte, in denen die beiden dunkel ausgeführten Personen besonders gut erkennbar sind (Abb. 42).[555] Wie bereits an anderer Stelle festgestellt, erweist sich die europäische Kunstgeschichte als dem normativen *weißen* Blick verhaftet und übersieht den Einsatz verschiedener Körperfarben, wenn dunkle Körperfarbe keine ikonografische Funktion erfüllt. Durch die Nicht-Erwähnung wird Schwarzsein marginalisiert und es entsteht der Eindruck, es gäbe Schwarze Figuren in der Kunst nur als ikonografisches Motiv.

Weder in der differenzierten Ausführung der Haut noch der Kleidung unterscheidet sich die Darstellungsqualität der beiden Personen mit dunkler Körperfarbe im Gemälde Behams von derjenigen der vielen mit hellen Farbtönen Dargestellten. Handelt es sich um eine realistische Repräsentation einer Schwarzen Minderheit in München um 1530?[556] Ob aber die Suche nach identifizierbaren Kryptoporträts lohnend wäre, ist zweifelhaft.[557] Abgesehen von diesen beiden Personen finden sich im Œuvre Behams nur hell ausgeführte Personen. Welche Funktion erfüllen diese beiden Figuren also in dem Gemälde? Es kann unterstellt werden, dass der *weiße* Künstler Beham in den Momenten von Bildkonzeption und Farbgebung eine spezifische künstlerische Intention verfolgte. Aus den Protokollen eines Gerichtsprozesses im Jahr 1525 geht seine obrigkeitsfeindliche Argumentation ebenso wie seine Parteinahme für den linken Flügel der Reformation hervor.[558] Dass er nach seiner Verbannung aus Nürnberg ab 1527 am katholischen bayerischen Hof arbeitete, wird

554) Vgl. Volkmar Greiselmayer: Kunst und Geschichte. Die Historienbilder Herzog Wilhelms IV. von Bayern und seiner Gemahlin Jacobäa. Versuch einer Interpretation, Berlin 1996, S. 137 und 143.

555) Vgl. Löcher 1999 (wie Anm. 551), S. 98-99.

556) Zur Schwarzen Präsenz an allen europäischen Höfen dieser Zeit vgl. die Literatur in Anmerkung 584.

557) Greiselmayer hat die Identifizierung zahlreicher *weißer* reformatorischer Persönlichkeiten wie Johannes Hus, Ulrich von Hutten, Martin Luther, Philipp Melanchthon, Erasmus von Rotterdam vorgeschlagen, die Löcher aufgrund fehlender Ähnlichkeit sowie fehlender zeitlicher Distanz zu den Ereignissen der Reformation bezweifelt. In jedem Fall nimmt das Gemälde aber Bezug auf die zeitgenössischen Konfessionsstreitigkeiten und durch die zeitgenössische Kleidung des gesamten Bildpersonals wird deutlich, dass das historische Thema mit einem deutlichen Gegenwartsbezug aufgefasst ist. Vgl. Greiselmayer 1996 (wie Anm. 554), S. 131-156; Löcher 1999 (wie Anm. 551), S. 95-100.

558) Vgl. Adolf Rosenberg: Sebald und Barthel Beham. Zwei Maler der deutschen Renaissance, Leipzig 1875; Herbert Zschelletzschky: Die »Drei Gottlosen Maler« von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Problematik ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit, Leipzig 1975.

allgemein mit einem ökonomischen Pragmatismus erklärt. In jedem Fall kann von diesen Details auf Behams Gelehrsamkeit und Beobachtung aktueller, religionspolitischer Ereignisse geschlossen werden. Indem er Bischof Makarios die Gesichtszüge von Kardinal Albrecht von Brandenburg[559] gab, dem obersten Kirchenfürsten im Heiligen Römischen Reich, und der als Fürstin gewandeten Kaiserin Helena diejenigen der Herzogin Jacobäa von Baden[560], Gemahlin des Auftraggebers Wilhelm IV., unterstrich er unmissverständlich die Treue Bayerns zur Papstkirche und kaiserlichen Politik. Das Gemälde Behams war Teil eines Historienzyklus vorbildlicher Männer und Frauen aus Antike und Christentum, den Wilhelm IV. von Bayern von den besten Malern seiner Zeit anfertigen ließ.[561] Helena, Mutter des späteren Kaisers Konstantin, hatte im Jahr 324 eine Wallfahrt nach Jerusalem unternommen, um sich ein Bild von den dortigen Schwierigkeiten der Christengemeinden zu machen.[562] Sie

559) Gisela Goldberg identifizierte einen Kupferstich Dürers von Albrecht von Brandenburg aus dem Jahr 1523 als Vorlage. Vgl. Gisela Goldberg: Die Alexanderschlacht und die Historienbilder des bayerischen Herzogs Wilhelm IV. und seiner Gemahlin Jacobaea für die Münchner Residenz, München 1983, S. 19. – Die Gesichtszüge Albrecht von Brandenburgs haben wir bereits in dem von ihm selber 1520 bei Grünewald in Auftrag gegebenen Altarbild von Erasmus und Mauritius in Halle kennengelernt. Vgl. den Abschnitt »Der Heilige Mauritius« (S. 146).

560) Vgl. Greiselmayer 1996 (wie Anm. 554), S. 144-145; Löcher 1999 (wie Anm. 551), S. 100.

561) Albrecht Altdorfer: Die Schlacht bei Issos zwischen Alexander dem Großen und dem Perserkönig Darius (1529), Hans Burgkmaier: Die Niederlage der Römer bei Cannae (1529), Melchior Feselen: Die Belagerung der gallischen Stadt Alesia durch Julius Caesar (1533), Abraham Schöpfer: Mucius Scaevola vor Porsenna (1533), Jörg Breu d. Ä.: Publius Cornelius Scipio siegt über Hannibal in der Schlacht bei Zama (1530), Ludwig Refinger: Horatius Cocles verteidigt die Tiberbrücke (1537), Ludwig Refinger: Marcus Curtius opfert sich für das römische Volk (1540), Ludwig Refinger: Titus Manlius Torquatus besiegt einen Gallier im Zweikampf (um 1540), Hans Burgkmaier: Die Geschichte der Esther (1528), Jörg Breu d. Ä.: Die Geschichte der Lucretia (1528), Melchior Feselen: Die Geschichte der Cloelia (1529), Hans Schöpfer: Die Geschichte der Verginia (1535), Hans Schöpfer: Die Geschichte der Susanna (1537), Jörg Breu d. J.: Königin Artemisia erobert Rhodos (undatiert). – Als verschollen gelten die Geschichte der Königin von Saba und die Geschichte der Judith. Quelle war in erster Linie Titus Livius' *Ab urbe condita libri*. Der Einfluss des Geschichtsschreibers Johannes Aventinus auf das Programm wird angenommen. Der Anbringungsort des Zyklus ist bis heute ungeklärt. Vgl. Goldberg 1983 (wie Anm. 559), 59-60; Greiselmayer 1996 (wie Anm. 554), S. 204-205; Löcher 1999 (wie Anm. 551), S. 95.

562) Die Legende ist in zahlreichen Variationen überliefert. Beham orientierte sich im Wesentlichen an der *Legenda Aurea* von Jacob de Voragine. Dort heißt es, der sterbende Adam habe seinen Sohn ins Paradies nach Öl der Barmherzigkeit geschickt. Der Erzengel Michael gab ihm einen Zweig vom Baum der Erkenntnis, der auf das Grab gepflanzt wurde. Salomon ließ den Baum für den Bau des Tempels schlagen, dieser ließ sich aber nicht bearbeiten und wurde als Steg über die Gewässer gelegt. Die Königin von Saba erkannte in ihm das künftige Kreuzesholz, schritt daneben durch das Wasser und warnte Salomon, es zu vergraben. Darüber entstand ein Teich, in dem die Opferschale gewaschen wurde. Als Christus gekreuzigt werden sollte, schwamm das Holz auf der Oberfläche und wurde für sein Kreuz verwendet, so wie vorhergesagt. In Jerusalem erfragte Helena unter den Juden den Ort des Heiligen Kreuzes, den ihr ein Mann namens Judas erst nach sechs Tagen der Hunger-Folter in einem trockenen Brunnen verriet. Um das »wahre Kreuz« zu identifizieren, wurden die drei ausgegrabenen Kreuze einer Verstorbenen aufgelegt, die unter demjenigen von Jesus Christus zum Leben wiedererwachte. Judas bekannte sich daraufhin zum Christentum und wurde nach dessen Tod Nachfolger von Makarios als Bischof von Jerusalem. Vgl. LCI, Bd. 6, Sp. 485-490; Alja Payer: Kaiserinnen machten Kirchengeschichte. Helena, Pulcheria, Eudokia, Theodora I., Eirene, Theodo-

war die Frau von Claudius Maximus, Mitregent des römischen Kaisers Diokletian, der die Thebäische Legion unter der Führung des (Heiligen) Mauritius nach Europa geschickt hatte.[563] Helenas Geschichte galt im 16. Jahrhundert als Vorbild für christliche Fürstinnen. Der sich als Nachfolger Konstantins verstehende Wittelsbacher Wilhelm IV. wird nicht nur in Behams Gemälde, sondern durch den gesamten Zyklus als Verfechter des katholischen Glaubens dargestellt, sein imperialer Anspruch auf die römische Königswürde unterstrichen.[564]

In dem Zyklus insgesamt sieht Greiselmayer in den »Orientalen« die gegenwärtigen äußeren Feinde des Reichs repräsentiert, belagerten doch die Osmanen 1529 Wien.[565] Die beiden dunkel ausgeführten Personen deutete er neben den durch ihre Kleidung zu identifizierenden hell ausgeführten »Orientalen« und Juden als afrikanische Repräsentanten weit entfernter Weltgegenden, die durch ihre Anwesenheit die Rechtmäßigkeit des katholischen Glaubens belegen.[566] Dieser Gedanke kann weitergeführt werden. Alle Personen im Gemälde sind durch vielfältige, europäische und orientalisierte Trachten einerseits typisiert und andererseits individualisiert, gleicht doch kein Kostüm dem anderen. Aufgrund der Kopfbedeckungen identifizierte Greiselmayer mit Hilfe zeitgenössischer Trachtenbücher einen Juden, einen »Epirota«, einen »Mochometen des Türkischen Kaisers«, einen »Ottomannus«, einen »Turchus«, einen »Babiloniae« rechts im Bild und eine »Babiloniae« links im Bild, rechts neben der mit dunkler Körperfarbe dargestellten Frau.[567] Inwiefern diese europäische Kostümkunde den historischen Tatsachen entspricht oder bereits von den europäischen Reisenden falsch wahrgenommen und beschrieben worden war, sei dahingestellt. Es wird aber deutlich, dass Beham sich bemühte, eine authentische Vielfalt der Nichteuropäer_innen darzustellen. Einmal mehr zeigt sich, dass das europäische Bewusstsein für deren Vielfalt vor dem 18. Jahrhundert stärker als zu späteren Zeiten gegeben war.[568] Bei den von Greiselmayer als »Orientalen« beschriebenen Personen han-

ra II., Theophanu, Thaur 2002; Voragine 2007 (wie Anm. 501), S. 114-118.

563) Der Legende nach war Helena Gründerin von Gedenkstätten zum Martyrium der Thebäischen Legion in Köln, Bonn und Xanten. Sie war wie Mauritius Patronin der Färber. Vgl. LCI, Bd. 6, Sp. 486.

564) Greiselmayer diskutiert die gegenreformatorischen Verdienste Wilhelms IV. auf dem Reichstag zu Speyer 1529 ausführlich. Vgl. Greiselmayer 1996 (wie Anm. 554), S. 151-155.

565) Vgl. ebd., S. 189-191.

566) Vgl. ebd., S. 156.

567) Vgl. ebd., S. 137-138.

568) Vgl. Greve 2004 (wie Anm. 309); Greve 2006d (wie Anm. 309); Anna Greve: Die Kolonisation Brasiliens auf einer Nuss, in: Dresdener Kunstblätter, Nr. 50 (2006) 4, S. 205-210.

delt es sich um acht Männer und eine Frau mit heller Körperfarbe. In der Begriffsdefinition der Kritischen Weißseinsforschung stellen sie aus *weißer* Perspektive die bedrohlichen Schwarzen Menschen im Bild dar, die durch die Beiwohnung des *weißen* christlichen Wunders überzeugt und »gezähmt« werden sollen. Die Kleidung der dunkel ausgeführten Frau wird von Greiselmayer nicht kommentiert und auch ich konnte in keinem der einschlägigen Trachtenbücher etwas Vergleichbares als Spezifikum einer Bevölkerungsgruppe finden. Von dem barhäuptigen, dunkel ausgeführten Mann ist keinerlei Kleidung zu erkennen. Für die Kombination eines Turbans mit dunkler Körperfarbe hätte es zahlreiche Vorbilder gegeben, und die Präsenz dunkel ausgeführter Krieger in den muslimischen Heeren wird immer wieder als Ursache für die Entwicklung einer negativen Einstellung ihnen gegenüber in der *weißen* Mehrheitsgesellschaft und für die Unterstellung einer besonderen Wildheit angeführt.[569] Warum vermied Beham dieses Motiv? Er hat die Personen mit dunkler Körperfarbe als Angehörige des europäischen Christentums dargestellt. Ihre Körperfarbe kennzeichnet sie eventuell als »Neuchristen«, von ihnen geht aber keine Bedrohung aus. Sie sind als positive Identifikationsfiguren für Bedienstete am Hof geeignet und weisen ihnen zugleich einen gesellschaftlichen Platz – in den hinteren Reihen – zu. Es lässt sich also ein qualitativer Unterschied zwischen den bereits integrierten dunkel ausgeführten und noch zu erobernden hell ausgeführten Schwarzen im Gemälde ausmachen. Implizit wird auf der Bildebene die Position verschiedener interner und externer Anderer in und zu der europäischen Gesellschaft verhandelt.

In dem bayerischen Historienzyklus sind in zwei weiteren Werken – die nach Behams Gemälde entstanden – dunkel dargestellte Personen an Schlüsselpositionen im Bildraum zu finden. In Ludwig Refingers (1510–1549) Gemälde *Horatius Cocles verteidigt die Tiberbrücke* (1537) ist diese Figur links von der Mittelachse im Vordergrund, unmittelbar links neben dem berittenen Haupthandlungsträger zu sehen (Abb. 43 und 44). In der Geschichte der Susanna (1537) von Hans Schöpfer ist eine einzelne in dunkler Körperfarbgebung ausgeführte Person rechts von der Mittelachse im Mittelgrund zu finden (Abb. 45 und 46). Diese Personen sind in den vielfigurigen – von hell ausgeführten Figuren dominierten – Szenen schwer zu erkennen. Angesichts der Tatsache, dass diese Figuren im Bild bewusste künstlerische Entscheidungen sind, die in der *weißen* Forschung aber bisher nicht einmal erwähnt wurden, ver-

569) Vgl. Debrunner 1979 (wie Anm. 453), S. 17; Kunst 1967 (wie Anm. 296), S. 8; Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 296), S. 12; Suckale-Redlefsen 1987 (wie Anm. 296), S. 20; Martin 1993 (wie Anm. 466), S. 15.

spricht ihre Interpretation neue Erkenntnisse hinsichtlich der Bedeutung von Körperfarben in der europäischen Malerei des 16. Jahrhunderts.

Ich komme zum zweiten Beispiel eines möglichen Themas für die Kritische Weißseinsforschung, einer Forschung zur Ergründung der Etablierung von Weißsein als Norm in der europäischen Kunstgeschichte. In der Legende des »Beinwunders« von Kosmas und Damian wird ein dunkel ausgeführtes Bein im wahrsten Sinne des Wortes zum Fremdkörper in der europäischen Kunst.[570] Die Zwillingsbrüder aus dem heutigen Syrien waren unentgeltlich als Ärzte tätig und überzeugten so vom Christentum. Sie sind die Patrone der Ärzte und Apotheker und häufig als Repräsentanten der verschiedenen Stände eines akademischen Arztes und eines Baders dargestellt, so in der Medici-Madonna von Rogier van der Weyden (um 1450), waren sie doch Schutzheilige der Familie Medici.[571] Ihre Wundertätigkeiten sind ebenso wie das für ihren Glauben erlittene Martyrium Gegenstand zahlreicher Bilderzyklen. Aber nur in der westlichen Bildtradition erfreut sich die Szene der »M[...]beinüberpflanzung« einer besonderen Beliebtheit.[572] Die im Bild stets mit heller Körperfarbe dargestellten Brüder ersetzten laut *Legenda Aurea* das vom Krebs zerfressene Bein des Küsters ihrer Kirche in Rom durch das Bein eines gerade verstorbenen Schwarzen Mannes. Im lateinischen Text heißt es bei der ersten Erwähnung »ethiops«, bei der zweiten »mauri«. Im Mittelalter als Wunderheilung interpretiert, wurde die Szene ab dem 16. Jahrhundert zunehmend als Wiedergabe eines chirurgischen Eingriffs aufgefasst. Philine Helas wies darauf hin, dass der Verstorbene – als auf dem Friedhof der Kirche Bestatteter – Christ gewesen sein muss und der Patient offensichtlich keinerlei Vorbehalte gegen das fremde Bein hatte, da er nach dem Erwachen bemerkte, »dass nichts Böses mehr an dem Bein war«[573]. Wie im Fall der »Schwarzen Madonnen« schlägt sich hier die Vorstellung von Schwarz als abstraktes Anderes auf die materialisierte Darstellung von Haut mittels dunkler Farbtöne im Gemälde nieder, wodurch das Wunder eine Steigerung erfährt. Der Handlungs-

570) Vgl. die Abbildung in Pilar Silva Maroto (Hg.): Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla, Valladolid 2003: Pedro Berruguete: Das Beinwunder der Heiligen Kosmas und Damian, Ende 15. Jahrhundert, Öl/Holz, 111 x 62 cm, Covarrubias, Museo Diocesano.

571) Rogier van der Weyden: Maria mit Kind und den Heiligen Petrus, Johannes, Kosmas und Damian, um 1450, Tempera/Holz, 53 x 38 cm, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut.

572) Vgl. LCI, Bd. 7, Sp. 344-352; Hiltgart L. Keller: Reclams Lexikon der Heiligen und Biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst, Stuttgart 1991, S. 365-367.

573) Philine Helas: Schwarz unter Weißen. Zur Repräsentation von Afrikanern in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts, in: Peter Bell, Dirk Suckow und Gerhard Wolf (Hg.): Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentationen und Praktiken, 13.-15. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2010, S. 301-331.

ort Syrien wird wie im Fall so vieler anderer biblischer Szenen der europäischen, christlichen Tradition einverleibt, *weiß* definiert, und »helle Haut« als objektive Norm gesetzt.

Da der Schwerpunkt dieses Kapitels eine kritische Beleuchtung der *weißen* ikonografischen Forschungen zum Thema »dunkelhäutige« Menschen in der europäischen Kunst war, sollte mit den skizzierten Abschlussbeispielen demonstriert werden, dass ein großes Forschungsdesiderat zum Thema Körperfarben, »Rassen«-Konstruktion und Etablierung von Weißsein als Norm in der europäischen Kunstgeschichte besteht. Die folgenden beiden Kapitel vertiefen weitere Beispiele. In Bezug auf zentrale ikonografische Motive konnte eine terminologische und »rassen«-ideologische Asymmetrie bei den vorliegenden *weißen* wissenschaftlichen Analysen festgestellt und eine neue Perspektive auf die historischen Werke eröffnet werden. Der neue theoretische Blickwinkel verhilft dazu, politisch korrekt gemeinte Interpretationen nach 1968 als »Kinder ihrer Zeit« zu identifizieren und die Werke ihrem historischen Kontext wieder näher zu bringen. Das Verdienst dieser früheren Arbeiten *weißer* Autor_innen, die vergessene Werke abseits des kunsthistorischen Kanons thematisierten und neue Fragestellungen aufwarfen, steht außer Frage. In der Tradition der Kritischen Theorie war es aber nicht meine Absicht, sie lobend zu würdigen, sondern auf ihre Schwächen bezüglich einer fehlenden Selbstreflexion der eigenen rassifizierten Position hin zu befragen und kritisierend zu dekonstruieren, um deutlich zu machen, inwiefern sie zur Konstruktion und Etablierung von Weißsein als Norm beitrugen. Um die Fortschreibung rassistischen Denkens zu überwinden, hat sich die von mir als kunsthistorischer Beitrag zur Kritischen Weißseinsforschung eingeführte, zunächst sehr abstrakt erscheinende Differenzierung zwischen »Schwarz/*weiß*« als *image* und »dunkler/heller Körperfarbe« als *picture* – im Sinne der Bildwissenschaft William J. T. Mitchells – während des Analyseprozesses als außerordentlich hilfreich erwiesen, auch wenn beide Bildebenen sich gegenseitig bedingen bzw. in einem dialektischen Verhältnis zueinander stehen.

Weiße Differenzbildung

Der Kaufmann von Venedig: Zweiter Aufzug, Erste Szene: »Morachius, ein schwarzgelber Mohr, ganz weiß gekleidet, tritt mit drey oder vieren von einem Gefolge; Portia, Nerissa und Gefolge. Ein Trompetenstoß.«[574]

Die Farbangaben in diesem Zitat scheinen ein Konstrukt aus späterer Zeit zu sein, was sie nicht weniger interessant macht.[575] Was soll man/frau sich unter einem schwarzgelben Menschen vorstellen? Klar ist, dass ein Kontrast zwischen dunkler Körperfarbe und weißer Kleidung aufgebaut wird. Offensichtlich reicht die Bezeichnung M[…] – die sich auch auf Personen mit heller Körperfarbe beziehen kann – nicht zur Beschreibung der Körperfarbe aus, die durch die Erwähnung des Gelben differenzierter ausfällt. Das entspricht der Reiseliteratur zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert, in der *weiße* Europäer_innen die vielfältigen Körperfarben der Bewohner_innen des afrikanischen Kontinentes beschreiben.[576] Auch die Kombination des Auftretens einer Person von dunkler Körperfarbe mit einem Trompetenstoß entspricht literarischen und malerischen Werken der Zeit.

Bekannter als Morachius, der Prinz von Marokko, ist Othello als Schwarzer Protagonist im Werk William Shakespeares.[577] Auf *Othello,*

574) William Shakespeare: Der Kaufmann von Venedig. Nach der Übersetzung von Christoph Martin Wieland, hg. von Hans Radspieler, Zürich 1993, S. 30. – Originaltitel: *The Comical History of the Merchant of Venice, or Otherwise Called the Jew of Venice* (um 1596). Erstdruck: London 1600.

575) In der Übersetzung von August Wilhelm von Schlegel wird, dem Original entsprechend, auf jede Farbangabe verzichtet: »Trompetenstoß. Der Prinz von Marocco und sein Zug; Porzia, Nerissa und andere von ihrem Gefolge treten auf«. Vgl. William Shakespeare: Der Kaufmann von Venedig. Nach der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel, Stuttgart 1977, S. 20. – Allerdings legen auch englischsprachige Textfassungen offensichtlich Wert auf eine differenziertere Beschreibung des Erscheinungsbildes des Prinzen von Marokko: »A tawny Moor all in white, and three or four followers accordingly, with Portia, Nerissa, and their train«, heißt es in einer Fassung von 1961. Barbara Puschmann-Nalenz übersetzte »tawny« [gelbbraun] mit »braun«. Vgl. William Shakespeare: Der Kaufmann von Venedig/The Merchant of Venice. Englischer Text von John Russel Brown (London 1961) übersetzt und kommentiert, hg. von Barbara Puschmann-Nalenz, Stuttgart 2006 (1. Aufl. 1975).

576) Vgl. Anna Greve: Die Fremde mit der man(n) rechnen muss… Afrika und Asien in den *Petits Voyages* (1597-1618) aus der Werkstatt de Bry, in: Wolfenbüttler Barock-Nachrichten, Nr. 33 (2006) 1, S. 23.

577) Vgl. William Shakespeare: The Tragœdy of Othello, The Moor of Venice (um 1604). Erstdruck: London 1622. Nach der Novelle *Hecatommithi* (1565) des Italieners Giroldi Cinthio. – 1766 fand in Hamburg die Erstaufführung von *Othello* in Deutschland statt. Zehn Jahre später verfasste Ernst Lorenz Michael Rathlef *Die Mohrinn zu Hamburg*. Als Liebestragödie ist das Stück deutlich an *Othello* angelehnt, allerdings steht hier eine weibliche Figur im Zentrum. Viele zuvor in der europäischen Malerei entwickelten Motive bei der Darstellung Schwarzer Personen werden verarbeitet: Ein Ohrring, den die »dunkelhäutige« Cadige verlor, spielt eine Schlüsselrolle in dem Stück (S. 10). Bei der Tischordnung wünscht sich die »hellhäutige« Emilia Cadige als optischen Kontrast neben sich (S. 107). Ein Gegensatz zwischen innerem (tugendhaftem) Weißsein und äußerer dunkler Körperfarbe wird immer wieder diskutiert. Gorden – der seine Geliebte bezeichnenderweise an dieser Stelle nicht beim Namen nennt – ruft etwa aus: »O! mein Onkel, das Herz dieser Mohrinn hat die Farbe des Schwans und der Unschuld« (S. 18). Wie im *Kaufmann von Venedig* (dort ein Jude) und in *Othello* (dort die »Ottomanen«) werden auch in dem Stück von Rathlef Bezüge und Differenzen zwischen verschiedenen Gesellschaftsgruppen verhandelt, die von der *weißen* Mehrheitsgesell-

der Mohr von Venedig (1604) bezogen, lässt sich ein deutlicher Unterschied zwischen einer *weißen* Mehrheitsperspektive und einer Schwarzen Forschungsperspektive ausmachen. Während erstere in ihm ein Stück über Rassismus mit emanzipatorischen Tendenzen sieht, identifiziert letztere in ihm einen rassistischen Text:

> »One could even say that in the official discourse of post-modern, white democracy, the devil is racism itself. That is why so many scholars, theater-goers, and readers have been struggling, for so many years, to prove that *Othello* either is or is not racist, either is or is not ›about race‹.«[578]

In der Vorlage des Werkes, von Giraldi Cinthio verfasst, trägt nur Desdemona einen Namen. Die moralische Botschaft, sich nicht mit Personen außerhalb der Mehrheitsgesellschaft einzulassen, ist an europäische (*weiße*) Frauen gerichtet. Shakespeare rückt dagegen Othello ins Zentrum seines Stücks und charakterisiert ihn als Angehörigen der venezianischen Gesellschaft. Die Würdigung eines Schwarzen Helden wird in der Mehrheitsdeutung als Verletzung des herrschenden *decorums* angesehen und gilt damit als Nachweis eines kritischen Bewusstseins Shakespeares für die Thematik. Der Hinweis Schwarzer Autor_innen, dass Othello »a black hero for a white community«[579] sei, verdeutlicht allerdings, dass Diversität zwar verhandelt wird, die bestehenden Gesellschaftshierarchien aber gerade nicht in Frage gestellt werden.[580] Symptomatisch ist die Diskussion, ob Othello tatsächlich Schwarz im Sinne der rassifizierten Position gedacht war oder ob wir es mit einer sozialen Kategorie zur Kennzeichnung seiner gesellschaftlichen Außenseiterpo-

schaft marginalisiert werden. Zu Beginn des Stücks ist ein namenloser »Zigeunerknabe« in Gesang und M[...]entanz vertieft, als er den Ohrring von Cadige findet. Der Gastwirt Van der Twylen – der offensichtlich einen Identitätskonflikt in sich trägt – berichtet: »Meine selige Großmutter war auch eine Schwarze, die mein Großvater in Bengalen geheiratet hat. Ich bin ein Holländer, aber ich habe desfalls keinen Haß gegen die Mohren.« (S. 89). Rathlef schien das Thema auch 200 Jahre nach der ersten Fassung noch aktuell und für eine Hamburgische Adaption geeignet. Ernst Lorenz Michael Rathlef: Die Mohrinn zu Hamburg, o. O. 1775 [Mikrofiche-Ausg.]. – Bekanntlich ist die Beliebtheit des Stücks von Shakespeare bis heute ungebrochen. Dass es auch immer eine deutschsprachige Auseinandersetzung mit dem Thema gab, zeigt neben der *Mohrinn zu Hamburg* ebenfalls das Bühnenstück von W. Friedrich: Ein weißer Othello. Posse in 1 Akt, Berlin 1910. – Zur englischsprachigen Diskussion vgl. insbesondere Eldred Jones: Othello's Countrymen. The African in English Renaissance Drama, London 1965; Celia R. Daileader: Racism, Misogyny, and the *Othello* Myth. Inter-Racial Couples from Shakespeare to Spike Lee, New York 2005.

578) Daileader 2005 (wie Anm. 577), S. 6.

579) Georg Kirkpatrick Hunter: Othello and Colour Prejudice, in: Proceedings of the British Academy, Nr. 53 (1968), S. 139.

580) Vgl. Hunter 1968 (wie Anm. 579), S. 139-163; Mythili Kaul (Hg.): Othello. New Essays by Black Writers, Washington 1997; Daileader 2005 (wie Anm. 577).

sition zu tun haben.[581] Bildliche Darstellungen des Othello liegen erst aus sehr viel späterer Zeit vor.[582]

Wie im letzten Kapitel dargelegt, weist die *weiße* Wissensproduktion über Schwarze Menschen in der europäischen Kunst – und ein solcher ist auch Othello – ihnen einen Platz im eigenen Wissenssystem zu. Da die Mehrzahl der entsprechenden ikonografischen Motive in der nordeuropäischen Kunst entwickelt wurde, stellt sich die Frage, wie es sich mit der *weißen* Differenzbildung im Zentrum des kunsthistorischen Kanons – der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts – verhält. Hierzu liegen vergleichsweise wenige Forschungen vor.[583] Ist die größere Anzahl Schwarzer Menschen in den entsprechenden Gesellschaften der Grund dafür, dass hier weniger Schwarze als Ausnahmefiguren repräsentiert wurden?[584] Offenbar bildeten sich keine stereotypen Repräsentationen in Form von ikonografischen Motiven als Kuriositäten heraus. Die mit dunkler Körperfarbe dargestellten Menschen in der südeuropäischen Kunst, für die keine so klaren Kategorien gefunden werden konnten, wurden stattdessen von der *weißen* Forschung weitestgehend ignoriert. Dies hatte zur Folge, dass die mit dunkler Farbe gefasste Sandsteinfigur des Heiligen Mauritius eines anonymen Meisters im Magdeburger Dom (um 1240) inzwischen intensiver erforscht ist als die dunkel ausgeführten Menschen im Œuvre Tizians oder Paolo Veroneses. Einige Beobachtungen zur venezianischen Malerei aus der Entstehungszeit von *Othello* und dem *Kaufmann von Venedig* sollen daher im Folgenden, aus Perspektive der Kritischen Weißseinsforschung, entsprechende Desiderata aufzeigen.

581) Vgl. Karen Newman: »And Wash the Ethiop White«. Femininity and the Monstrous in *Othello*, in: Jean E. Howard und Marion F. O'Connor (Hg.): Shakespeare Reproduced. The Text in History and Ideology, New York/London 1987, S. 142-162; Dympna Callaghan: »Othello Was a White Man«. Properties of Race on Shakespeare's Stage, in: Terence Hawkes (Hg.): Alternative Shakespeare, Bd. 2, London/New York 2003, S. 192-215; Playthell Benjamin: Did Shakespeare Intend Othello to Be Black? A Meditation on Blacks and the Bard, in: Kaul 1997 (wie Anm. 580), S. 91-104.

582) Vgl. Paul H. D. Kaplan: The Earliest Images of Othello, in: Shakespeare Quarterly, Nr. 39 (Summer 1988) 2, S. 171-186.

583) Vgl. Philine Helas: Schwarz unter Weißen. Zur Repräsentation von Afrikanern in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts, in: Peter Bell, Dirk Suckow und Gerhard Wolf (Hg.): Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentationen und Praktiken, 13.-15. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2010, S. 301-331; Paul H. D. Kaplan: Italy. 1490-1700, in: David Bindman und Henry Louis Gates (Hg.): L'Image du Noir dans l'Art Occidental, Bd. 3,1: From the »Age of Discovery« to the Age of Abolition. Artists of Renaissance and Baroque, London 2010, S. 93-190.

584) Zur Präsenz Schwarzer Menschen in Italien vgl. Hans Werner Debrunner: Africans in Rome and Italy 1450-1650, in: Ders.: Presence and Prestige. Africans in Europe, Basel 1979, S. 45-57; Dennis Romano: Housecraft and State Craft. Domestic Service in Renaissance Venice, 1400-1600, Baltimore/London 1996; Sergio Tognetti: The Trade in Black African Slaves in Fifteenth-Century Florence, in: Thomas F. Earle und Kate J. P. Lowe (Hg.): Black Africans in Renaissance Europe, Cambridge 2005, S. 213-224; Nelson H. Minnich: The Catholic Church and the Pastoral Care of Black Africans in Renaissance Italy, in: Ebd., S. 280-302.

Blinde Flecken im Zentrum des Kanons

Es ist wiederholt festgestellt worden, dass Florentiner Künstler wie Sandro Botticelli (1445-1510), Domenico Ghirlandaio (1449-1494), Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo (1475-1564) oder Raffael (1483-1520) kaum Schwarze Menschen darstellten, Künstler des venezianischen Umfelds wie Andrea Mantegna (1431-1506), Gentile Bellini (um 1431-1507), Vittore Carpaccio (um 1455/65-1525/26), Tizian (um 1477/90-1576), Jacopo Tintoretto (1518-1594) und Paolo Veronese (1528-1588) dagegen häufiger.[585] Nachgegangen wurde diesem Umstand allerdings nicht. Dass alle diese Künstler selber *weiß* waren, versteht sich in der *weißen* europäischen Kunstgeschichte von selbst.

Die *weiße* Erforschung der historischen Präsenz Schwarzer Menschen in Europa und ihrer Darstellung in der europäischen Kunst zeichnet sich durch das Sammeln von Einzelnachweisen aus, um dem Vorurteil zu begegnen, es habe eine derartige Präsenz nicht gegeben. Das Erstaunen über die zahlreichen Belege – das auch ich im Verlauf meiner Arbeit erlebte – ist der Tatsache geschuldet, dass dieses Wissen bisher keinen Eingang in das kollektive *weiße* Gedächtnis gefunden hat. Es werden immer wieder die gleichen Werke benannt und untersucht, ohne dass die entsprechenden Kenntnisse in den Fachkanon einfließen und zu einem Gemeingut werden würden. Üblicherweise liegt das Erkenntnisinteresse im Aufspüren von Ausnahmen bzw. Alternativkonzepten zu gängigen rassistischen Stereotypen. Das ist in meiner Arbeit anders, geht es mir doch um die Frage der Etablierung derartiger Stereotypen, denn die Geschichte des Mechanismus der Differenzbildung ist bisher nicht geschrieben worden. Schwarze Forschungen nehmen stärker die Kulturleistungen Schwarzer Menschen und ihre Marginalisierung durch das *weiße* Wissenssystem in den Fokus, war es doch eine der wirkungsmächtigsten Kolonialstrategien, den aus Afrika nach Amerika und Europa verschleppten Menschen eine Kulturlosigkeit anzudichten.[586] Das europäische Unwissen über die afrikanischen Länder und ihre jeweiligen komplexen Gesellschaftsstrukturen, Religionen und Kulturen wurde vereinfachend zu einer afrikanischen Nicht-Existenz dieser Aspekte erklärt.[587] Statt Mitleid erregende Einzelschicksale darzustellen, plädieren Schwarze Wissenschaftler_innen für die Verknüpfung vergangener und gegenwärtiger Erfahrungen Schwarzer Menschen mit der *weißen*

585) Vgl. Klaus von Beyme: Die Faszination des Exotischen. Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst, München 2008, S. 78; Kaplan 2010 (wie Anm. 583), S. 113.

586) Vgl. Melville J. Herskovits: The Myth of the Negro Past, London 1941.

587) Vgl. Folarin Shyllon: Black People in Britain 1555-1833, London 1977.

Mehrheitsgesellschaft, um die Kontinuität der strukturellen Marginalisierung aufzuzeigen.[588]

Der Nachweis einer kontinuierlichen Schwarzen Präsenz in Europa und in der europäischen Kunst beginnt von Seiten der europäischen Kunstgeschichtsschreibung stets in der griechischen Antike. Dunkel ausgeführte Menschendarstellungen sind als Rand- und Hauptfiguren in Vasenmalerei, Mosaiken und Skulpturen zu finden. Dass ihre Farbe stärker durch die künstlerische Technik bedingt und eben nicht Schwarzsein gemeint ist, wurde immer wieder festgestellt. Das hielt *weiße* Autor_innen allerdings nicht davon ab, stattdessen von dem griechisch-römischen Ideal abweichende Gesichtszüge als entscheidendes Merkmal zur Identifikation von Schwarzen zu benennen, ohne die Diskrepanzen zwischen der Farbe Schwarz als Kontrast zu anderen Farbtönen, symbolischem Schwarz, dunkler Körperfarbe und Physiognomie zu diskutieren. *Der Afrikaner in der europäischen Kunst* (1967) und *L'Image Du Noir Dans l'Art Occidental* (1976) setzen an den Anfang ihrer ikonografischen Bestandsaufnahmen Werke aus der ägyptischen und griechischen Kunst, die sich heute im British Museum in London befinden. Dass es sich dabei höchstwahrscheinlich um Beutekunst aus dem 19. Jahrhundert handelt, die Objekte also unmittelbare Zeugen von Kunstraub und Kulturaneignung sind, ist für die Autoren kein Thema. Da erscheint es doch etwas kurios, dass die von französischen Auswanderern in Amerika gegründete *Menil Foundation* für *L'Image Du Noir Dans l'Art Occidental* eine eigene Fotokampagne in Nordafrika finanzierte.

Die nächste Station in der chronologischen Bestandsaufnahme ist üblicherweise die byzantinische Kunst. Dunkle Figuren sind hier gehäuft in Höllendarstellungen als blau-schwarze Teufelswesen zu finden; es geht also weniger um Schwarzsein als rassifizierte Position, als vielmehr um die Etablierung der negativen Symbolik der Farbe Schwarz im Christentum.

Durch die europäischen Bestrebungen, Jerusalem zu erobern, waren ab dem 11. Jahrhundert vermehrte Kontakte mit Bewohner_innen anderer Kontinente gegeben. Europäische, *weiße* Herrscher haben mit der Integration Schwarzen Personals in ihre Höfe nicht nur ihren Zugriff auf die Welt, sondern zugleich auch deren militärische Bezwingung unter Beweis gestellt, zumindest auf der Repräsentationsebene. Wie im Zusammenhang mit Darstellungen des Heiligen Mauritius dargelegt, war

588) Vgl. Nicola Lauré al-Samarai: Diasporisches Denken, ex-zentrisches Kartografieren. Repräsentations- und erinnerungspolitische Grundlegungen der Wechselausstellung *Homestory Deutschland - Schwarze Biografien in Geschichte und Gegenwart*, in: Anna Greve: Museum und Politik - Allianzen und Konflikte, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd. 13, Göttingen 2011, S. 105.

die Dynastie der Hohenstaufer die erste, die bewusst Schwarzes Personal rekrutierte.[589] Neben der Präsenz Schwarzer Menschen in Europa wurde für diese Zeit auf der künstlerischen Repräsentationsebene eine neuartige Toleranz diskutiert, die etwa in der literarischen Gestalt des Feirefiz im *Parzival* von Wolfram von Eschenbach (um 1210) oder der Sandsteinfigur des Heiligen Mauritius im Magdeburger Dom (um 1240) zum Ausdruck käme.[590] Inwiefern diese Figuren – ähnlich wie später Othello – zur inkludierten Exklusion Schwarzer Menschen durch die *weiße* Mehrheitsgesellschaft dienten, habe ich an anderer Stelle dargelegt.[591] Die negative Konnotation dunkler Figuren bzw. durch ihre von der *weißen* Norm abweichende Physiognomie als Schwarze Menschen charakterisierter Figuren wird auch in dieser Zeit fortgeschrieben. Von 1260 stammt die Darstellung der Enthauptung des *weißen* Täufers Johannes durch einen Schwarzen Mann im Tympanon des Nordportals der Westfassade der Kathedrale von Rouen.[592] Die Sandsteinfiguren weisen – jedenfalls heute – keine unterschiedlichen Körperfarben auf. Ein körperlicher Unterschied zwischen ihnen wird durch Gesichtszüge und Haarstruktur aufgebaut. In dieser Tradition steht auch die Darstellung Giottos (um 1267–1337) eines Schwarzen Menschen als Folterer in der Geißelung Christi in der Arena-Kapelle in Padua (um 1305).

In Martyriumsdarstellungen einzelner christlicher *weißer* Heiliger sind Schwarze Menschen, die durch ihre Kopfbedeckungen als Juden oder Muslime definiert werden, üblich. Gelegentlich handelt es sich um dunkel ausgeführte Darstellungen Schwarzer Menschen, wie in den bisher publizierten vier Bänden von *L'Image Du Noir Dans l'Art Occidental* in Bezug auf die biblischen Gestalten Johannes, Matthäus und Thomas gezeigt wurde.[593] In späterer Zeit sind sie auch bei Darstellungen der Heiligen Justina und Sebastian zu finden. Bisher unpubliziert sind Beispiele des Martyriums der Heiligen Katharina in Alexandrien, von denen deshalb zwei vorgestellt seien. Ein heute im Ca'd'Oro in Venedig zu findender Schnitzaltar mit der Katharinenlegende wird vom Museum ei-

589) Vgl. den Abschnitt »Der Heilige Mauritius« (S. 146).

590) Vgl. Dione Flühler-Kreis: Die Darstellung des Mohren im Mittelalter, Zürich 1980 (unveröffentlichte Dissertation), S. 13-17; Gude Suckale-Redlefsen: Mauritius: Der heilige Mohr, Zürich 1987, S. 22.

591) Vgl. Den Abschnitt »Schwarze Menschen als ikonografisches Motiv« (S. 123).

592) Vgl. Jean Devisse (Hg.): L'Image du Noir dans l'Art Occidental, Bd. 2,1: Des premiers Siécles chrétiens aux »Grands découvertes«. De la menace démonique a l'incarnation de la sainteté, Fribourg 1979, S. 74.

593) Zu Johannes dem Täufer vgl. Ebd., S. 71. – Zu Matthäus vgl. Jean Devisse und Michel Mollat (Hg.): L'Image du Noir dans l'Art Occiental, Bd. 2,2: Des primers Siécles chrétiens aux »Grands découvertes«. Les Africains dans l'ordonnance chrétienne du Monde (XIV-XVI Jh.), Fribourg 1979, S. 24 und S. 33. – Zu Thomas vgl. Devisse 1979 (wie Anm. 592), S. 123.

nem anonymen englischen Künstler zugeschrieben und ans Ende des 15. Jahrhunderts datiert. Im mittleren Kompartiment kniet die in Alabaster ausgeführte Katharina mit vergoldetem Haar (Abb. 47). Über bzw. hinter ihr thront Gottvater, links und rechts von ihm stürzt jeweils ein Engel aus der oberen Bildecke in das Geschehen, um der Folter Katharinas Einhalt zu gebieten, wodurch viertausend Nicht-Christen getötet wurden, wie die Legende besagt.[594] Gott und Engel sind wie Katharina aus Alabaster, der linke Engel hält ein hölzernes Schwert in der Hand. Aus diesem Material sind auch Gesichter und Hände der zu Boden stürzenden Figuren, deren bekleidete Körper aus Alabaster geformt sind. Dass ein derartiges Werk keinerlei Interesse bei *weißen* Wissenschaftler_innen erweckt, liegt sicherlich daran, dass die Wertungen der Figuren so eindeutig sind und sich kein Widerstand des Künstlers gegen das Schema »Weiß gleich gut und Schwarz gleich böse« ausmachen lässt. Strahlend weiße Kleidung zur Hervorhebung dunkler Haut und Kontrastierung einer inneren, bösartigen Schwärze verwendete auch Hieronymus Bosch in seiner um 1500 entstandenen Anbetung der Könige.[595] In dem Eingangszitat zum *Kaufmann von Venedig* findet sich dieses Motiv ebenfalls. Die Nicht-Christen in dem Schnitzaltar tragen zudem schwarz bemalte Turbane, wodurch sie für Bildbetrachter_innen der Zeit eindeutig zu Muslimen mit dunkler Körperfarbe gemacht werden. Katharina war die Tochter des Königs von Zypern, der ihre Folter anordnende Maxentius römischer Kaiser und die ihm unterstellten Folterknechte folglich entweder Italiener oder Ägypter. Daraus ergeben sich keinerlei Indizien für unterschiedliche Körperfarben. Wie bei anderen christlichen Themen erfolgt dennoch eine Definition der christlichen Heldin als Person mit heller Körperfarbe und ihrer Folterer als Personen mit dunkler Körperfarbe. Dieses Beispiel zeigt darüber hinaus, dass trotz einer zahlenmäßigen *weißen* Minderheit unter Schwarzen Menschen keinesfalls die strukturellen Machtverhältnisse destabilisiert werden.

Zwei Jahrhunderte später entstand das Gemälde des Niederländers Pieter van den Houte (um 1570–1627) mit dem Radwunder der Heiligen Katharina (Abb. 48). Auch hier ist der Moment dargestellt, in dem der Engel die Räder mit einer derartigen Wucht zerstört, dass die »Ungläubigen« zu Boden geschmettert werden. Ein direkt über Katharina schwebender Putto berührt eines der Räder mit einem Palmenwe-

594) Vgl. LCI, Bd. 7, Sp. 289-297; Hiltgart L. Keller: Reclams Lexikon der Heiligen und Biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst, Stuttgart 1991, S. 352-253; Jacobus de Voragine: Legenda Aurea. Mit Mittelalterlicher Kunst, hg. von Christoph Wentzel, Freiburg 2007, S. 258-261.

595) Vgl. den Abschnitt »Die Heiligen Drei Könige« (S. 138).

del und hält für Katharina einen Lorbeerkranz bereit. Die Mehrheit der dem Geschehen beiwohnenden Personen ist ebenso wie Katharina und Maxentius, der unter einem Portikus am linken Bildrand sitzt, mit heller Körperfarbe dargestellt. Nach Vorstellung des Malers wird das christliche Thema ausschließlich von *weißen* Personen verkörpert. Anzeichen, dass die Episode auf afrikanischem Boden spielt, finden sich weder in Architektur noch Kleidung.[596] Entlang der horizontalen Mittelachse des Gemäldes befinden sich am linken und rechten Bildrand zwei dunkel ausgeführte Männer. Ein dritter ist in unmittelbarer Nähe des zentralen Rades zu sehen. Aufgrund der individuellen Modellierung ihrer Gesichter und der unterschiedlichen Kleidung erscheint ihre Darstellungsweise sehr viel naturalistischer als diejenige der stereotypisierten, dunkel ausgeführten Figuren in dem zuvor besprochenen Werk. Waren dort aber tatsächlich Schwarze Muslime als das *weiße* Christentum von außen bedrohende gemeint, so werden die dunkel ausgeführten Menschen in dem Gemälde von van den Houte symbolisch eingesetzt und zu Signifikanten für die Bosheit und Wildheit der ansonsten mit hellen Farbtönen dargestellten Menschenmasse gemacht. Während dem älteren Werk ein klares religiöses Feindbild zugrunde liegt, manifestiert sich in dem jüngeren – durch die negative Konnotation der dunkel ausgeführten Randfiguren sowie die Zentralisierung der Figuren, die sich durch eine helle Körperfarbe auszeichnen – der strukturelle Rassismus der *weißen* Mehrheitsgesellschaft, in deren Kontext das Gemälde entstand.

Ich kehre zur Zeit Giottos zurück. Ebenfalls unpubliziert und auch im Archiv *L'Image Du Noir Dans l'Art Occidental* im *Warburg Institute* in London nicht zu finden, ist die Darstellung eines dunkel dargestellten Mannes inmitten einer großen Anzahl von Menschen mit heller Körperfarbe, die der Kreuzigung Christi beiwohnt, im Fresko im südlichen Querarm von San Antonio in Padua, das Altichiero da Zevio (um 1330-1390) zwischen 1377 und 1379 ausführte. Auf der durch zwei vorgestellte Säulen dreigeteilten Wandfläche geht der Mann buchstäblich in der Masse unter (Abb. 49). Allerdings ist er exakt auf der Mittelachse des rechten Feldes zu finden. Eine Detailansicht macht deutlich, dass er sehr bewusst in Bezug zu seiner Umgebung gestaltet wurde (Abb. 50). Wie der hell ausgeführte Mann vor ihm blickt er zu dem ebenfalls eine helle Körperfarbe

596) Meine Bildanalyse baut auf der Bildbeschreibung zweier Studentinnen im Rahmen eines meiner Seminare auf. Vgl. Olga Engelhard und Christine Back: Pieter van den Houte - Das Radwunder der Heiligen Katharina, in: Anna Greve (Hg.): Weiße Blicke. Schwarze in der europäischen Malerei, Karlsruhe 2008, S. 29.

aufweisenden Reiter auf, der sich auf dem Weg zum Kreuz im Mittelfeld des Freskos befindet. Da die Gestik des hell ausgeführten Mannes, der mit dem rechten Zeigefinger nach unten zeigt, den Reiter auf das Würfelspiel im Vordergrund aufmerksam machen soll, wird auch unser Blick an diese Bildstelle gelenkt, in deren Nähe sich der Schwarze Mann befindet. Der mit heller Körperfarbe dargestellte Mann zu seiner Rechten blickt ihn aus den Augenwinkeln an und auch der ihm im Profil zugewandte barhäuptige, bärtige, hell ausgeführte Mann scheint ihn anzustarren. Schaut nicht sogar der ebenfalls hell ausgeführte Schildträger im Dreiviertelporträt am rechten Ausschnittrand in seine Richtung, statt seinen Blick über die Schulter des Vordermanns auf das Würfelspiel zu lenken? Offensichtlich ist der dunkel ausgeführte Mann den Blicken und der Aufmerksamkeit der umstehenden Personen mit heller Körperfarbe ausgesetzt. Altichiero stellt seine dunkle Körperfarbgebung nicht nur durch den Farbton als solchen, sondern auch durch die Kontrastierung mit anderen Farben her. Die hellen Körperfarben der ihn umgebenden Personen sind vielfältig. Während die beiden Männer zu seiner linken und rechten Seite eher rötliche Gesichtsfarben haben, ist das ihm zugewandte Profil mit einem größeren Weißanteil ausgeführt. Bei einem Vergleich mit dem ihn aus den Augenwinkeln anblickenden Mann zu seiner Rechten fällt ein diagonaler Farbwechsel zwischen beiden auf: Während der dunkle Helm des hell ausgeführten Mannes dem Gesichtston der dunkel ausgeführten Person nahe kommt, hat dieser eine Kopfbedeckung, die wiederum in etwa dem Gesichtston des hell ausgeführten Mannes entspricht. Unterschiedliche Körperfarben, eine differenzierte Darstellung von hellen Körperfarben und die Reaktionen hell dargestellter Personen auf einen dunkel ausgeführten Mann waren für Altichiero um 1377 offensichtlich ein Thema. Durch die Art der Bildbeschreibung ist plastisch geworden, dass es sich bei dem dunkel dargestellten Mann in der Terminologie dieser Arbeit um eine Schwarze Person handelt, die als Abweichung von der *weißen* Norm den voyeuristischen Blicken ihrer *weißen* Umgebung ausgesetzt ist.[597]

In der 1372 von Bonifazio Lupi beauftragten Kapelle San Giacomo, in der sich das Fresko von Altichiero befindet, war 1333 Bartolomea Scravegni bestattet worden, die Schwester des Auftraggebers der von

597) Die Verwendung des Begriffs M[...], die in der deutschsprachigen Kunstgeschichte noch üblich ist, hätte mit der Fortschreibung einer stereotypen Bildformel gearbeitet und das *weiße* Bildpersonal in einem unmarkierten Status belassen, wodurch der Blick für die Details der Darstellung vermutlich verstellt gewesen wäre. Die Feststellung eines kuriosen Phänomens in einem sehr alten Werk, ohne Bezug zu gegenwärtigem strukturellem Rassismus, wäre das Ergebnis der Interpretation gewesen.

Giotto ausgemalten Arena-Kapelle in Padua. Giottos Einfluss auf Altichiero ist unbestritten. Im Vergleich bezeichnet Hanno-Walter Kruft in seiner Dissertation über das Œuvre Altichieros die Arbeiten des jüngeren als realistischer, mit einer größeren Individualität in der Körper- und Gesichtsgestaltung und einer Farbbehandlung, die als Vorlauf der venezianischen Malerei gelten könne:

> »Es ist bei Altichiero vielleicht zum ersten Mal von einem Denken aus der Farbe zu sprechen, einem Sinn für das Malerische, das dem Florentiner Linearismus wesensmäßig fremd ist. Wir stehen am Beginn der venezianischen Malerei [...] Die Würflergruppe kann für das Farbendenken als beispielhaft gelten.«[598]

Trotz der Diskussion der Würflergruppe als Zentrum des rechten Bildkompartiments erwähnt Kruft die dunkel ausgeführte Person nicht. Ihre Berücksichtigung hätte Krufts Argumentation stützen können. Auch in dem Bildband, der im Anschluss an die Restaurierung des Freskenzyklus in den 1990er Jahren erschien und in dem zahlreiche Detailaufnahmen einzelner Gesichter zu finden sind, werden weder der hier diskutierte Mann noch die drei ebenfalls dunkel ausgeführten Männer erwähnt, die dem Ochsenwunder vor dem Palast der Königin Lupa inmitten einer mit hellen Körperfarben versehenen Menschenmasse auf dem mittleren Lünettenfeld der Kapellennordwand beiwohnen.[599]

Während die an europäischen Höfen als Musiker und Diener_innen tätigen Schwarzen Menschen zumeist als Kinder aus ihrem Lebenszusammenhang gerissen und verschleppt worden waren, kamen andere als Pilger und Gesandte freiwillig nach Europa.[600] Äthiopische Gesandtschaften in Rom sind 1401, 1441 und 1481 dokumentiert. 1441 trafen eine Delegation des äthiopischen Klosters aus Jerusalem und eine koptische Delegation des Patriarchen von Alexandrien in Rom aufeinander. Das Ereignis wurde von Filarete (um 1400–1469) auf der Bronzetür von St. Peter verewigt.[601] In dieser Zeit wurde den äthiopischen Pilgern eine Gaststätte hinter St. Peter eingerichtet, San Stefano dei Mori wurde

598) Hanno-Walter Kruft: Altichiero und Avanzo. Untersuchungen zur Oberitalienischen Malerei des ausgehenden Trecento, Bonn 1966, S. 23-24.

599) Francesca Flores d'Arcais: Altichiero e Avanzo. La capella di San Giacomo, Milano 2001.

600) Vgl. Debrunner 1979 (wie Anm. 584), S. 35; Flühler-Kreis 1980 (wie Anm. 590), S. 40-41; Esther Schreuder (Hg.): Black is Beautiful. Rubens to Dumas, Ausst.-Kat., De Nieuwe Kerk, Amsterdam 2008, S. 24-25; Helas 2010 (wie Anm. 583), S. 8-9.

601) Helas 2010 (wie Anm. 583), S. 9.

ihnen als Kirche zugeteilt. Ein äthiopischer Gesandter reiste 1452 vom Hof des Königs Alfons V. von Aragón in Lissabon an den burgundischen Hof.[602] Insbesondere in der europäischen Buchmalerei wurden derartige Gesandtschaften dargestellt. Am bekanntesten sind die Miniaturen der Brüder Limburg in *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (vor 1416).

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird in der nordeuropäischen Kunst das Motiv des Schwarzen Heiligen Königs entwickelt.[603] Die italienischen Künstler übernahmen das Motiv etwas verzögert; zuerst im venezianischen Umfeld, erst dann in der Florentiner Kunst.[604] In anderen Zusammenhängen wurden – insbesondere in der venezianischen Kunst – aber häufiger Schwarze Menschen dargestellt.[605]

In Bezug auf Venedig hat die europäische Kunstgeschichte immer wieder die Integration nichteuropäischer Kunstproduktion als Mittel der Machtdemonstration diskutiert:

> »In Venedig eignete sich die mächtige Handelsstadt mit universalem Anspruch die Formen und Geräte des Gegners an – de facto und kopierend –, um mit ihm zu rivalisieren oder, urtümlich gesehen, um durch den Besitz seiner Zeichen Macht über ihn zu bekommen. Schon früh tauchen Orientteppiche auf venezianischen Gemälden auf. Der Maler Gentile Bellini ist am Hofe des Sultans tätig und verwendet auf seinen Bildern zahlreiche türkische Motive. Islamische Werke der Keramik und Metallkunst werden eifrig gesammelt oder auch nachgeahmt, das arabische Ornament der Maureske wird um 1510 zur europäischen Mode.«[606]

Der Diversität innerhalb der eigenen Kunst hat sich die *weiße* Forschung dagegen seltener gewidmet. Kaplan beginnt 2003 seine Übersicht über die Präsenz mit dunkler Körperfarbe dargestellter Personen in der venezianischen Malerei mit zwei um 1250 entstandenen Figuren in einem Pendentifkuppelmosaik in San Marco und weist auf die bis heute in den Schaufenstern der zahlreichen Souvenirläden zu findenden Figuren hin, die häufig in Form von Kerzen- und Schirmständern oder Tischbei-

602) Schreuder 2008 (wie Anm. 600), S. 24.

603) Vgl. den Abschnitt »Die Heiligen Drei Könige« (S. 138).

604) Kaplan 2010 (wie Anm. 583), S. 113.

605) Vgl. Peter Mark: Africans in European Eyes. The Portrayal of Black Africans in Fourteenth and Fifteenth Century Europe, New York 1974, S. 86-97.

606) Günter Bandmann: Das Exotische in der europäischen Kunst, in: Ders. (Red.): Der Mensch und die Künste. Festschrift für Heinrich Lützeler zum 60. Geburtstag, Düsseldorf 1962, S. 340.

nen gestaltet sind.[607] Als ich vor 15 Jahren das erste Mal in Venedig war, habe ich sie alle nicht gesehen. Vor zwei Jahren fühlte ich mich von ihrer Allgegenwart geradezu bedroht, führten sie mir doch meine Zugehörigkeit zum *weißen* Kollektiv vor Augen, das sie als belustigend oder als peinlichen Kitsch einstuft und sich lieber der hohen Kunst Tizians, Tintorettos oder Veroneses zuwendet. Die Banalisierung des kolonialen Erbes und die Fortschreibung seiner Rassifizierungsmechanismen könnten kaum deutlicher zum Ausdruck kommen.

In Florenz war 1456 die Anzahl afroitalienischer Findelkinder derart angestiegen, dass die Arte della Seta den Vorschlag machte, Sklavenbesitzer_innen zur Erhaltung des Ospedale degli Innocenti heranzuziehen.[608] In einem venezianischen Waisenhaus fand der *weiße* Giorgio Brognolo ein zweijähriges Mädchen, deren dunkle Körperfarbe dem Wunsch der *weißen* Isabella d'Este entsprach. Sie hatte Brognolo 1491 einen entsprechenden Auftrag erteilt.[609] Im Umkreis Isabellas arbeitete Andrea Mantegna, der um 1464 als erster italienischer Künstler einen König mit dunkler Körperfarbe darstellte und 1491/92 das Motiv der hell ausgeführten Judith mit dunkel dargestellter Magd entwickelte.[610] An ihm orientierten sich Tizian und Veronese bei ihren Judith-Darstellungen.[611]

Isabellas Schwager, Ludovico Sforza, der ab 1494 Herzog von Mailand war, wurde aufgrund seiner dunklen Erscheinung »il Moro« genannt. Gemeint waren damit Augen, Haare und *Complexio*. Zur Unterstreichung seines Beinamens umgab er sich mit Schwarzem Personal. Davon betroffen war u. a. ein äthiopischer Junge, den der *weiße* Gaspar Ambrogio Visconti dem Herzog 1486 aus Venedig mitbrachte.[612] In Kunstwerken, die im Umkreis von Ludovico entstanden, sind häufig dunkel ausgeführte Figuren zu finden.[613] Er selber ließ sich im Kontrast dazu stets mit heller Körperfarbe darstellen.

607) Vgl. Paul H. D. Kaplan: Local Color. The Black African Presence in Venetian Art and History, in: Fred Wilson (Hg.): Speaking of Me as I Am, Cambridge 2003, S. 8-19.

608) Vgl. Helas 2010 (wie Anm. 583), S. 16.

609) Zuvor hatte Brognolo ein vierjähriges Mädchen gefunden, das allerdings kein Waisenkind war. Isabellas Mutter, Eleonora de Aragón, kam ihrer Tochter zuvor und forderte die ganze Familie des Mädchens auf, in ihren Dienst zu treten. Vgl. Paul H. D. Kaplan: Isabella d'Este and Black African Women, in: Earle/Lowe 2005 (wie Anm. 584), S. 135.

610) Zu Mantegnas Königsdarstellung vgl. Devisse/Mollat 1979 (wie Anm. 593), S. 139. – Zu seiner Judith-Darstellung vgl. Kaplan 2005 (wie Anm. 609), S. 125-154.

611) Vgl. die Abbildung in URL: http://www.prometheus-bildarchiv.de (25.07.2011): Tizian: Judith mit dem Haupt von Holofernes und einer Magd, um 1570, Öl/Lw., 112,8 x 94,5 cm, Detroit, Institute of Arts.

612) Vgl. Charles Verlinden: L'Esclavage dans l'Europe Médiévale, Bd. 2, Gent 1977, S. 417-422.

613) Vgl. Elizabeth McGrath: Ludovico Il Moro and his Moors, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Nr. 65 (2002), S. 71.

Aus der Zeit Isabella d'Estes und Ludovico Sforzas stammen auch die Vielfigurenbilder Carpaccios, in denen mehrere Figuren mit dunkler Körperfarbe zu finden sind. Am bekanntesten ist ein Gondoliere im *Wunder der Reliquie vom Heiligen Kreuz in Rialto* (um 1494).[614] Als Kinder aus Afrika verschleppt, lebten einige Afrovenezianer in der Lagunenstadt.[615] Ohne Herkunftspapiere und Familienverbände war das tägliche Leben für sie nicht leichter als für versklavte Menschen, die als Angehörige einzelner Haushalte eine gewisse soziale Absicherung hatten. Sie wurden mehrheitlich in Berufe gedrängt, bei denen ihre dunkle Körperfarbe inmitten einer Mehrheit von Menschen mit heller Körperfarbe von Bedeutung war, wie im Fall von Musikern und Diener_innen.[616] Eine solche Person scheint auch der Trompeter mit weißem Turban in der letzten Szene des Ursulazyklus (1493) von Carpaccio zu sein.[617] Warum ausgerechnet ein mit dunkler Körperfarbe dargestellter Mann das Signal zum Angriff der Hunnen bei Köln auf die hell ausgeführte Ursula und ihr Gefolge gibt, entzieht sich jeder historischen Logik. Ein fürchterliches Blutbad war laut Legende – die selbstverständlich keinen Schwarzen Menschen erwähnt – die Folge.[618] Carpaccios Anliegen ist es nicht, einen Repräsentanten der Schwarzen Minderheit seiner Zeit darzustellen. Vielmehr benutzt er ihn als Schlüsselfigur im Zentrum des Bildraumes, von wo aus sich das Bildthema erschließt. Wie bei dem oben besprochenen Schnitzaltar aus der gleichen Zeit wird durch Körperfarbe und Kleidung ein Schwarzer Moslem als zeitgenössischer Feind konstruiert. Bei Carpaccio ist es aber eine einzige Figur, die – ähnlich

614) Vittore Carpaccio: Wunder der Reliquie vom Heiligen Kreuz in Rialto, um 1494, Öl/Lw., 365 x 389 cm, Venedig, Galleria dell'Accademia. – Dass die Integration eines Gondolieres mit dunkel ausgeführter Körperfarbe keineswegs der künstlerischen Fantasie entsprungen, sondern historisch begründet ist, dokumentiert Marino Sanutos Venedig-Handbuch von 1493. Vgl. Kaplan 2010 (wie Anm. 583), S. 95.

615) Vgl. ebd., S. 94-101.

616) Diese seit dem Mittelalter in Europa von der *weißen* Mehrheitsgesellschaft vorgenommene Berufszuordnung von Schwarzen Menschen setzt sich bis in die Gegenwart fort. Vgl. Anna G. und Frieda P.: Unser Vater war Kameruner, unsere Mutter Ostpreußin, wir sind Mulattinen, in: Katharina Oguntoye, May Opitz und Dagmar Schulz (Hg.): Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte, Frankfurt am Main 1991 (Ersterscheinung 1986), S. 77-83; Astrid Berger: »Sind Sie nicht froh, daß Sie immer hier bleiben dürfen?« In: Ebd., S. 118; Nisma Cherrat: Mätresse – Wahnsinnige – Hure. Schwarze SchauspielerInnen am deutschsprachigen Theater, in: Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, Münster 2005, S. 206-220; Theodor Wonja Michael. Regierungsdirektor a. D., Schauspieler, in: Nicola Lauré al-Samarai und Barbara Mugalu (Hg.): Homestory Deutschland – Schwarze Biografien in Geschichte und Gegenwart, Ausst.-Kat., Krefeld 2006, S. 26-29.

617) Vgl. die Abbildung in URL: http://www.prometheus-bildarchiv.de (25.07.2011): Vittore Carpaccio: Das Martyrium der Jungfrau und Pilger und die Bestattung der Heiligen Ursula, 1493, Öl/Lw., 271 x 561 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia.

618) LCI, Bd. 8, Sp. 521-527; Keller 1991 (wie Anm. 594), S. 556-559; Voragine 2007 (wie Anm. 594), S. 230-235.

wie in dem besprochenen Martyrium der Heiligen Katharina von van den Houte – als Signifikant des Bösen der ansonsten mit hellen Körperfarben dargestellten Christenfeinde eingesetzt wird.

Zeitgenosse Carpaccios war Dürer, der als einer der ersten Künstler gilt, der durch seine theoretischen Studien die Grenzen des Handwerks überschritt und zur Entwicklung einer deutschen Renaissancekunst beitrug. Im Zusammenhang mit seiner Italienreise, die ihn u. a. nach Venedig führte, wird Dürers Studie eines anonymen Mannes afrikanischer Herkunft von 1508 gesehen.[619] Auf einer weiteren Reise porträtierte Dürer 1521 die 20-jährige Katharina, die als Versklavte im Haushalt des portugiesischen Handelsvertreters João Brondão in Antwerpen lebte.[620] Auf beiden Blättern sind keine Körperfarben, aber bis heute in der *weißen* Mehrheitsgesellschaft als »typisch afrikanisch« geltende Gesichtszüge wiedergegeben. Die *weiße* Kunstgeschichtsschreibung sieht in diesen Blättern gerne erste künstlerische Würdigungen von Afrikaner_innen. Dürers theoretische Auseinandersetzung mit der Vielfalt menschlicher Physiognomie fand erst später statt. In den *Vier Büchern über die menschlichen Proportionen* (1528) schreibt er, es gebe

> »zweierlei Geschlechter der Menschen wie Weisse und Mohren. Aus denen ist ein Unterschied zu merken der Art halben, der zwischen ihnen und uns ist. Der Mohren Angesicht sind selten hübsch, der globigen Nasen und dicken Mäuler halben, dergleichen sind ihre Schienbeine mit dem Knie und ihre Füsse zu knorret, nit so anzusehen als die der Weissen, desgleichen ihre Hände. Aber ich hab ihrer Etliche gesehen, die da sonst von dem ganzen Leib so wohlgeschickt und artig sind gewesen, dass ichs nit besser gestalteter gesehen noch erdenken kann, so von ganz guter Art, von Armen und allen Dingen, wie sie besser nit möchten sein. Also findet man unter den Geschlechtern der Menschen allerlei Arten, die zu mancherlei Bildern nutz zu brachen sind, nach der Complexion anzusehen.«[621]

619) Albrecht Dürer: Studie eines Mannes, 1508, Zeichnung, Kohle und Kreide, 32 x 21,8 cm, Wien, Albertina.

620) Albrecht Dürer: Katharina, 1521, Silberstift, 20 x 14 cm, Florenz, Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi. Vgl. hierzu Carl Haarnack und Dienke Hondius: ›Swart‹ (Black) in the Netherlands. Africans and Creoles in the Northern Netherlands from the Middle Ages to the Twentieth Century, in: Schreuder 2008 (wie Anm. 600), S. 91.

621) Albrecht Dürer: Schriften, Tagebücher, Briefe (1528), hg. von Max Steck, Stuttgart 1961, S. 187.

Dürer illustrierte die Passage mit einer entsprechenden, schematischen Profildarstellung, bei der nicht seine Naturstudien aus früheren Jahren der Maßstab waren.[622] Die *Vier Bücher über die menschlichen Proportionen* erschienen bis 1662 in 16 Ausgaben und sechs Sprachen und prägten damit viele Künstler_innen und Leser_innen in der Folgezeit. Entgegen früherer Annahmen, Dürer habe mit seinen Proportionsstudien die Herkunft des (*weißen*) Menschen vom Affen aufzeigen wollen, legt Joseph Leo Koerner dar, dass Dürer gerade die Vielfalt innerhalb der Menschheit darstellen wollte, um einen Bezugsrahmen für seine Definition des Schönen zu schaffen:

> «Dürer's aesthetics of difference insists on impermeable boundaries for the same. To recognize the beautiful, one should know its opposite.«[623]

Dürer habe sich sogar selber innerhalb dieses Systems positioniert, indem er sich mit dem zentral stehenden, hell ausgeführten König in seiner *Anbetung der Könige* (1504) identifizierte.[624] Insbesondere das lange, blonde, gelockte Haar, das ihm über die Schultern fällt, erinnert deutlich an das Selbstporträt von 1500. Zusammen mit dem knienden älteren, hell ausgeführten König in der Nähe der Madonna bildet er das »wir« der christlichen Gemeinschaft. Der dunkel dargestellte König ist durch sein zögerndes Hinzutreten, die andersartige Körpergestaltung und die räumliche Anordnung in der rechten Bildhälfte, die die Gesamtkomposition ausbalanciert, als Gegenüber, als »Neuchrist« konzipiert.

Dass es sich bei den Afroeuropäer_innen des 15. Jahrhunderts keinesfalls um vereinzelte, individuelle Schicksale, sondern um Millionen verschleppter Menschen und ihre Nachkommen handelt, zeigt eine Schätzung des *weißen* Nürnberger Kaufmanns Tezel, der 1466 schrieb, der portugiesische König schicke jährlich eine Expedition nach Afrika, von der er nie weniger als 100.000 Versklavte mitbringe.[625] Der Literaturwissenschaftler Walter D. Mignolo hat in *The Darker Side of the Re-*

622) Vgl. Elmar Kolfin: Black Models in Dutch Art Between 1580 and 1800, in: Schreuder 2008 (Anm. 600), S. 72.

623) Joseph Leo Koerner: The Epiphany of the Black Magus Circa 1500, in: Bindman/Gates 2010d (wie Anm. 583), S. 88.

624) Albrecht Dürer: Anbetung der Könige, 1504, Öl/Holz, 100 x 114 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi. Vgl. dazu ebd., S. 89-92.

625) Vgl. Valentin Groebner: Mit dem Feind schlafen. Nachdenken über Hautfarben, Sex und »Rasse« im spätmittelalterlichen Europa, in: Historische Anthropologie (2007) 2, S. 332.

naissance (1995) von einem Bewusstseinswandel um 1500 gesprochen.[626] Die Erkenntnis, dass das auf die griechische Antike zurückgehende europäische Wissenssystem nicht vollständig war, hatte eine Neuorientierung in der Welt und eine Selbstdefinition in Abgrenzung zur nichteuropäischen Außenwelt zur Folge. Modernität und Kolonialität bezeichnet Mignolo als zwei Seiten einer Medaille.[627] Während aber die Modernität in Gestalt des Humanismus der italienischen Renaissance vom *weißen* Wissenssystem gefeiert und intensiv erforscht wird, ist seine Beziehung zum Kolonialismus über Jahrhunderte verschwiegen worden:

> »What has been less discussed, or not discussed at all, is the complicity between Renaissance redefinition of the concepts of man and humanism and racism. And one of the fundamental reasons for this blindness is the simple fact that the conceptualization of Renaissance humanism was the imaginary of Christian (and later on white) European men of letters that was ›studied‹ and reproduced later on, from the eighteen century to twentieth century, by white and North Atlantic scholars, in the field of Renaissance studies.«[628]

Das oben angeführte Beispiel Dürers, der als Renaissancekünstler *par excellence* gilt, dessen Differenzbildung zwischen einem *weißen* »Wir« und einem – vor allem durch vom griechisch-römischen Ideal abweichende Gesichtszüge definierten – Anderen aber bisher kaum untersucht wurde, passt exakt in diese Diagnose Mignolos. Zur Dekolonialisierung des *weißen*, europäischen Denkens ist das Zusammenbringen dieser beiden Seiten einer Medaille unerlässlich. Dass dies bei *weißen* Kunsthistoriker_innen die Bereitschaft voraussetzt, etablierte ästhetische Kategorien und Künstlerbewertungen zu überdenken, lässt sich an dem Beispiel Dürers besonders gut nachvollziehen. Lange bevor von menschlichen »Rassen« die Rede war, verhandeln Werke der europäischen Kunstgeschichte das *weiße* Starren auf Schwarze Menschen, deren Erscheinungsbild ihre Sehgewohnheiten erschüttert, wie am Fresko von Altichiero gezeigt. Schwarze Menschen wurden je nach künstlerischer Intention konstruiert bzw. marginalisiert. Wie in Bezug auf das Porträt von Juan

626) Vgl. Walter D. Mignolo: The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization, Ann Arbor 2010 (Ersterscheinung 1995).

627) Vgl. ebd., S. 452.

628) Ebd., S. 429.

de Pareja festgestellt,[629] wies John K. Brackett bezüglich der Bildnisse von Alessandro de' Medici (1510–1537), der ab 1532 Herzog von Florenz war und »il Moro« genannt wurde, nach, wie instabil Körperfarbe und Gesichtszüge einer historischen Person auf der Repräsentationsebene sind.[630] Im Fall von Alessandro wird der Sohn einer afrikanischen Mutter und eines europäischen Vaters in künstlerischen Repräsentationen mit einer über die Zeit hinweg immer heller werdenden Körperfarbe dargestellt. Im *Kaufmann von Venedig* (1596) ruft der Prinz von Marokko, offensichtlich im Bewusstsein der bereits etablierten, *weißen* Vorurteile, aus:

> »Fasset keinen Widerwillen gegen mich wegen meiner Farbe, der dunkeln Liverey der brennenden Sonne, von der ich ein näherer Nachbar bin.«[631]

Da die Abwesenheit bzw. Anwesenheit mit dunkler Körperfarbe dargestellter Figuren im Œuvre Florentiner bzw. venezianischer Künstler nicht durch eine unterschiedliche Präsenz Schwarzer Menschen in diesen Regionen bedingt ist, liegt es nahe, die Differenz in unterschiedlichen künstlerischen Strategien zu suchen. Angesichts der damaligen Diskussionen um das Potenzial der Farbe in der Malerei wäre es logisch, wenn auch über unterschiedliche Nuancen der menschlichen Haut diskutiert worden wäre. Den naheliegenden Gedanken, dass die Präferenz der Florentiner Künstler für das *disegno* und der Einsatz der venezianischen Künstler und Theoretiker für das *colore* bzw. *colorito*[632] von Bedeutung für die Darstellung bzw. Nicht-Darstellung von Personen mit dunkler Körperfarbe sein könnte, hat meines Wissens bisher niemand ausgesprochen. Dem wird im Folgenden nachgegangen.

629) Vgl. den Abschnitt »Bildbeschreibung« (S. 67).

630) Vgl. Edward Scobi: The Black in Western Europe, in: Journal of African Civilizations, Nr. 3 (1981) 1, S. 42-43; John K. Brackett: Race and Rulership: Alessandro de' Medici, First Medici Duke of Florence, 1529-1527, in: Earle/Lowe 2005 (wie Anm. 584), S. 303-325.

631) Shakespeare 1993 (wie Anm. 574), S. 30. – In der Übersetzung von Schlegel heißt es: »Verschmähet mich ob meiner Farbe nicht, Die schattige Livrei der lichten Sonne, Die mich als nahen Nachbar hat gepflegt.« Shakespeare 1977 (wie Anm. 575), S. 20.

632) David Rosand wies darauf hin, dass die Venezianer nicht von *colore*, sondern *colorito* sprechen und damit nicht die physische Farbe an sich, sondern ihren Einsatz durch die Maler meinen. Vgl. David Rosand: Painting in Venice. Titian, Veronese, Tintoretto, New Haven/London 1982, S. 25. – Vgl. außerdem zum Thema: Thomas Puttfarken: The Dispute about *Disegno* and *Colorito* in Venice. Paolo Pino, Lodovico Dolce and Titian, in: Peter Ganz (Hg.): Kunst und Kunsttheorie 1400-1900, Wolfenbüttel 1991, S. 75-99.

Die Erfindung von »Hellhäutigkeit« als Norm in der venezianischen Malerei

Da »Rasse« als biologische Klassifikation erst im 17. Jahrhundert von christlich-westlichen, *weißen* Autoren auf die Menschheit angewandt wurde, ist die Frage nach Ethnozentrismus bzw. Vorurteilen gegenüber Angehörigen anderer Gesellschaften auch an frühere Zeiten gestellt worden. Die bis in die griechische Antike zurückreichende Farbsymbolik mit einer Polarisierung zwischen Schwarz als Signifikant des Bösen und Weiß als Zeichen des tugendhaften Guten legt die Vermutung nahe, dass sie rassistische Differenzierungen in gewisser Weise vorbereitete. Ab dem 16. Jahrhundert dienten immer wieder die gleichen biblischen Zitate zur Rechtfertigung einer Ungleichheit zwischen Schwarzen und *weißen* Menschen. Lloyd A. Thompson, David M. Goldenberg und Bernard Lewis untersuchten, inwiefern dies in der griechischen Antike angelegt bzw. ein Spezifikum der monotheistischen Religionen Judentum, Christentum und Islam ist.[633] Sie kamen zu dem Ergebnis, dass die Übertragung der Farbsymbolik der Farbe Schwarz auf Menschen afrikanischer Herkunft, die erst ab dem 16. Jahrhundert kollektiv als »dunkelhäutig« definiert wurden, durch *weiße* Autor_innen erst im Verlauf der Jahrhunderte erfolgte. Vor dieser Zeit ist sowohl ein Ethnozentrismus als auch eine ästhetische Präferenz für helle Körperfarben in der griechisch-römischen ebenso wie in der israelitischen Gesellschaft festzustellen, nicht aber ein »Rasse«-Konzept, das unter anderem an »Hautfarben« festgemacht wurde. In der griechischen Mehrheitsgesellschaft galt eine mittlere Farbe in Abgrenzung zu der »weißen« Farbe der Bewohner_innen des »extremen Nordens« (Gallier und Germanen) und der »schwarzen« der Bewohner_innen des »extremen Südens« (Äthiopier) als Ideal.[634]

Farbangaben in biblischen Texten sind symbolisch zu verstehen bzw. sind durch unpräzise Übersetzungen entstanden. Mit »Kush« ist in der hebräischen Bibel die heutige Region vom Süden Ägyptens bis nach Zentralafrika, Sudan und Äthiopien gemeint.[635] Im Griechischen wird dieses Land Ethiopia genannt. Die Übersetzung Luthers mit M[...]enland trug wesentlich dazu bei, dass der geografische Bezug verloren

633) Vgl. Lloyd A. Thompson: Romans and Blacks, London 1989; David M. Goldenberg: The Curse of Ham. Race and Slavery in Early Judaism, Christanity, and Islam, Princeton/Oxford 2005; Bernard Lewis: Race and Color in Islam, New York/London 1971.

634) Susan Arndt: Europe, Race and Diaspora, in: Afroeuropean Configurations. Readings and Projects, Cambridge 2011, S. 30-57. – Ich danke Susan Arndt, die mir ihren Text vor seinem Erscheinen zur Verfügung stellte.

635) Goldenberg 2005 (wie Anm. 633), S. 13.

ging und die Assoziation vom Schwarz-Sein der Bewohner_innen dieses nun unspezifischen Landes zunahm. Davon betroffen sind die biblischen Gestalten Ham (jüngster Sohn Noahs und Vater Kanaans), die kuschitische Frau des Moses, die Königin von Saba, einer der Heiligen Drei Könige ebenso wie der äthiopische Kämmerer.[636] Zu allen diesen Personen gibt die Bibel lediglich Herkunfts- und nicht Farbangaben. Insofern waren es vor allem Kunstwerke, die das Schwarz-Sein besagter Personen einführten. Die sich mit ihnen befassende (*weiße*) kunsthistorische Forschung trug zur Etablierung dessen bei, indem selten auf die Diskrepanz zwischen literarischer Quelle und visueller Darstellung eingegangen wurde. Die im Bild vorgefundene dunkle Körperfarbe wird zumeist als realistisch oder Zeugnis eines gründlichen Bibelstudiums interpretiert. Die sich daraus ergebenden Sinnverschiebungen seien an zwei Beispielen erläutert.

Laut Bibel stammen alle Menschen auf Erden von den drei Söhnen Noahs ab.[637] Weil Ham die Nacktheit seines trunkenen Vater ansah, während seine Brüder Sem und Jafet wegsahen und ihn bedeckten, verfluchte Noah ihn:

> »Als nun Noah erwachte von seinem Rausch und erfuhr, was ihm sein jüngster Sohn angetan hatte, sprach er: Verflucht sei Kanaan und sei seinen Brüdern ein Knecht aller Knechte!«[638]

Der Schwarze unter den Heiligen Drei Königen wurde stets auf Ham zurückgeführt, wodurch er auch dessen negative Konnotation erbte. Kaplan meinte bei Hilarius von Poitiers (367/68 n. Chr.) den ersten Nachweis für einen Schwarzen König – in der Folge des konvertierten, äthiopischen Kämmerers – zu finden,[639] allerdings besagt die entsprechende Passage lediglich, dass die Äthiopier die Repräsentanten derjenigen sind, die zuerst zum Christentum kamen.[640] Wäre dieses wichtige Detail im christlichen Westen weitertradiert worden, hätten sich *weiße* Europäer_innen stets damit konfrontiert gesehen, dass ihre Vorfahren erst nach den Afrikaner_innen zum »wahren« Glauben fanden. Eine Identifikation mit dem *weißen* Philippus, der den Schwarzen Kämmerer zum Christentum

636) Zu diesen Motiven vgl. den Abschnitt »Schwarze Menschen als ikonografisches Motiv« (S. 123).

637) Altes Testament, 1. Mose 9, 18-19: »Die Söhne Noahs, die aus der Arche gingen sind diese: Sem, Ham und Jafet. Ham aber ist der Vater Kanaans. Das sind die drei Söhne Noahs; von ihnen kommen her alle Menschen auf Erden.«

638) Altes Testament, 1. Mose 9, 24-25.

639) Vgl. Paul H. D. Kaplan: The Rise of the Black Magus in Western Art, Ann Arbor 1985, S. 23-24.

640) Vgl. Goldenberg 2005 (wie Anm. 633), S. 156.

bekehrte, wäre dann absurd erschienen und hätte kaum zu dem beliebten Bildmotiv der Taufe des äthiopischen Kämmerers als Ausdruck protestantischen Kolonialbegehrens im 17. Jahrhundert geführt.[641]

In der gleichen Zeit entstand das Motiv der dunkel ausgeführten Frau eines mit heller Körperfarbe dargestellten Moses. Wie Elizabeth McGrath darlegte, wurde die Erwähnung der kuschitischen Frau von Katholiken, Calvinisten und Lutheranern unterschiedlich ausgelegt.[642] In der Bibel ist diese Frau Gegenstand einer Kontroverse, in die sich Gott persönlich einmischt:

> »Da redeten Mirjam und Aaron gegen Mose um seiner Frau willen, der Kuschiterin, die er genommen hatte. Er hatte sich nämlich eine kuschitische Frau genommen. Und sie sprachen: Redet denn der Herr allein durch Mose? Redet er nicht auch durch uns? Und der Herr hörte es. [...] Und sogleich sprach der Herr zu Mose und zu Aaron und zu Mirjam: Geht hinaus, ihr drei, zu den Stiftshütten! Und sie gingen alle drei hinaus. Da kam der Herr hernieder in der Wolkensäule und trat in die Tür der Stiftshütte und rief Aaron und Mirjam und die gingen hin. Und er sprach: Hört meine Worte: ist jemand unter euch ein Prophet des Herrn, dann will ich mich kundmachen in Gesichten oder will mit ihm reden in Träumen. Aber so steht es nicht mit meinem Knecht Mose; ihm ist mein ganzes Haus anvertraut.«[643]

Trotz Moses Protest wird Mirjam als Gottesstrafe für sieben Tage aussätzig.[644] Es ist darüber debattiert worden, für was die kuschitische Frau des Moses an dieser Stelle steht: Handelt es sich um ein Zeugnis von Rassismus oder ein Bekenntnis zu »color-blind brotherhood«[645]? Wird Aarons und Mirjams Ärger durch die Tatsache erregt, dass Mose sich eine zweite Frau nimmt, dass die Kuschiterin Schwarz ist, dass sie einen Status als Versklavte hat oder dass sie schlicht keine Angehörige des israelitischen Volkes ist?[646] Aus der Beschäftigung mit dem Thema entstand der erstmals in Sevilla 1627 publizierte Text *Naturaleza, policia*

641) Zu diesem ikonografischen Motiv vgl. den Abschnitt »Der äthiopische Kämmerer« (S. 152).

642) Vgl. Elizabeth McGrath: Jacob Jordaens and Moses's Ethiopian Wife, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Nr. 70 (2007), S. 247-285.

643) Altes Testament, 4. Mose 12, 1-2 und 4. Mose 12, 4-7.

644) Altes Testament, 4. Mose 12, 8-15.

645) Goldenberg 2005 (wie Anm. 633), S. 29.

646) Vgl. ebd., S. 26-29.

sagrada i profana, costumbres i ritos, disciplina i catechismo evangélico de todos Ethiopes des Jesuiten Alonso de Sandoval, in dem er seine Vorstellung zur Christianisierung Schwarzer versklavter Personen in Spanien darlegt.[647] Sandoval nimmt an, dass es das Schwarzsein der Frau war, an der Aaron und Mirjam (die damit implizit *weiß* gedacht werden) Anstoß nahmen. Das bekannteste Gemälde, das dieser Interpretation folgt, schuf Jacob Jordaens um 1650.[648] Obwohl das Titelblatt zur zweiten Auflage (1647) der Schrift Sandovals von Juan de Noort gestochen wurde – Sohn von Jan van Noort, der 1626 in Madrid verstarb und wiederum der Bruder von Jordaens Frau Catharina war – vermutet McGrath eher, dass Jordaens Gemälde auf die Lektüre von Luthers Übersetzung von »eine kushitische/aethiopische Frau« in »eine M[...]in« zurückgeht.[649]

Die Beschreibung menschlicher Körper mit Farbbezeichnungen geht bis in die griechische Antike zurück und ist damit wesentlich älter als die Idee menschlicher »Rassen«. Zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert wurde in Europa die Vielfalt der menschlichen Natur als *Complexio* bezeichnet.[650] Die Säftelehre des spätantiken Arztes Galenos von Pergamon war aus arabischen Quellen übernommen worden.[651] Einzelne Körper wurden als Mischungsverhältnis von Flüssigkeiten wie Blut und Galle verstanden.[652] *Complexio* war die Beschreibung eines individuellen (momentanen) Zustandes. Farbbezeichnungen waren in diesem System als »Körper-« und nicht »Hautfarben« gemeint. Die Vorstellung von Haut als einer Oberfläche über dem Fleisch entwickelte sich erst langsam.[653] Wie in der griechischen Antike galt auch im europäischen Mittelalter eine ausgewogene Farbe zwischen weiß und schwarz als Ideal. Zur Entstehungszeit des oben beschriebenen Freskos von Altichiero beschrieb Petrarca seine eigene Farbe mit den Worten »inter candidum et sub-

647) Vgl. hierzu den Abschnitt »Bildbeschreibung« (S. 67).

648) Jacob Jordaens: Moses und seine äthiopische Frau, um 1650, Öl/Lw., 116,5 x 104 cm, Antwerpen, Rubenshuis.

649) Vgl. McGrath 2007 (wie Anm. 642), S. 258.

650) Vgl. hierzu Ian Maclean: The Renaissance Notion of Woman. A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life, Cambridge 1980; Valentin Groebner: Haben Hautfarben eine Geschichte? Personenbeschreibungen und ihre Kategorien zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Historische Forschung (2003) 1, S. 1-17; Valentin Groebner: *Maculae*. Hautzeichen als Identifikationsmerkmale zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert, in: Thalia Bero (Hg.): Micrologus. Natura, Scienze e Società Medievali XIII. La pelle umana, Florenz 2005, S. 345-358; Groebner 2007 (wie Anm. 625), S. 327-338.

651) Zur Complexio-Lehre in islamischen Texten vgl. Lewis 1971 (wie Anm. 633), S. 18-28.

652) Das um 1270 entstandene *Liber complexionum* von Johannes Parisiensis war eine der bekanntesten, entsprechenden Schriften. Vgl. Groebner 2003 (wie Anm. 650), S. 4.

653) Vgl. Ulrich Heinen: Haut und Knochen – Fleisch und Blut. Rubens Affektmalerei, in: Ders. (Hg.): Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock, Göttingen 2001, S. 70-109.

nigrum«, zwischen weiß und dunkelbraun/schwärzlich.[654] Boccaccio beschrieb um 1360 die Bewohner_innen der Kanarischen Inseln mit ähnlichen Worten.[655] Erst in der späteren Reiseliteratur dunkelten sie nach. Entsprach die Farbe der Kanarier_innen und Bewohner_innen der heutigen Insel San Salvador auch noch im so genannten Columbus-Brief von 1493 dem europäischen Ideal »in der Mitte zwischen schwarz und weiss«, so suggeriert die 40 Jahre später entstandene Textbearbeitung durch Bartolomeo de Las Casas, dass dies nicht mehr so ist:

> »[Sie] waren erstaunt, als sie die Christen sahen, und fürchteten sich vor ihren Bärten, ihren Kleidern und vor ihrer weißen Haut.«[656]

Peter Hulme konstatierte 1994, dass nach der mehrwöchigen Seereise die Hände und Gesichter der italienischen und spanischen Seeleute sicher diejenigen Körperteile waren, die am wenigsten weiß waren.[657]

Je mehr die Reisetätigkeit der Europäer_innen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zunahm und sie die Bevölkerung anderer Kontinente versklavten, desto stärker etablierte sich das europäische, *weiße* Konzept unveränderbarer kollektiver »Hautfarben«.[658] Bedingt wird die Vorstellung kollektiver »Hautfarben« allerdings weniger durch persönliche Reiseerfahrungen, sondern durch die Vereinfachung, Stereotypisierung und Wiederholung von Beschreibungen von Nichteuropäer_innen aus älteren Quellen in der Reiseliteratur, die wiederum häufig von niemals selbst gereisten Europäer_innen stammt.[659] Ganz im Sinne der Definition von Homi K. Bhabha entsteht das Stereotyp eines Afrikaners eben nicht durch ein gleich bleibendes Klischee, sondern durch die Wirkung der ihm innewohnenden Macht der Ambivalenz. Diese sorgt für die

654) Zitiert nach Groebner 2003 (wie Anm. 650), S. 8.

655) Vgl. ebd., S. 10.

656) Zitiert nach ebd., S. 1.

657) Peter Hulme: Tales of Distinction. European Ethnography and the Caribbean, in: Stuart B. Schwartz (Hg.): Implicit Understandings. Observing, Reporting, and Reflecting on the Encounters between Europeans and Other People in the Early Modern Era, Cambridge 1994, S. 161-162.

658) Um 1515 schrieb Dürer, dass das Aussehen eines einzelnen Menschen seine Ursache in den »vier complexen« habe, die vom Maler zu unterscheiden seien. Valentin Groebner meint: »Complexio hatte sich [in dieser Zeit] aus einer veränderlichen und höchst flexiblen Disposition in eine angeborene Kategorie verwandelt, die man sehen, identifizieren und klassifizieren konnte.« Groebner 2003 (wie Anm. 650), S. 13-14.

659) Vgl. Walter Demel: Wie Chinesen gelb wurden. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Rassentheorien, in: Historische Zeitschrift, Nr. 255 (1992), S. 625-666; Anna Greve: Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den *Grands Voyages* aus der Werkstatt de Bry, Köln 2004.

Verbreitung und Akzeptanz des kolonialen Stereotyps und sichert seine Wiederholbarkeit in sich wandelnden historischen und diskursiven Zusammenhängen.[660] Dies führt letztendlich zu dem Zirkelschluss, dass eine präzise Darstellung des Stereotyps von der *weißen* Forschung nach 1968 als herausragender Realismus der Künstler gelobt wird.[661]

Im vorangegangenen Kapitel »*Weiße* Wissensproduktion« ist gezeigt worden, dass die anhand literarischer Zeugnisse von Valentin Groebner beschriebene Wandlung der europäischen Vorstellung von einer »Körper-« zu einer »Hautfarbe« zeitgleich auch in der europäischen Kunst festzustellen ist: Im Mittelalter ist selten Schwarzsein gemeint, meistens ist eine äußere dunkle Farbe der Verweis auf eine (innere) *Complexio*. Wenn sich »weiße Haut« als ideale Kollektiveigenschaft in Opposition zur nichteuropäischen Welt um 1500 in Europa etabliert, dann müsste dies in der bildenden Kunst zur Folge haben, dass helle Körperfarbgebung ein Thema sowohl in Malereitraktaten als auch der künstlerischen Praxis wird. Dass dies tatsächlich so ist, wird nun zu zeigen sein.

In den letzten Jahren ist eine Konjunktur des Themas Haut in der deutschsprachigen Kunstgeschichte festzustellen.[662] Jutta Held äußerte 2007 die Vermutung, dass dies auf die Entwicklung postkolonialer Theorien zurückzuführen sei, obwohl diese Ansätze in den entsprechenden Studien gar nicht berücksichtigt werden.[663] Vielmehr wird Haut als semantisch offenes kunsthistorisches Forschungsthema aufgefasst. *Weiße* Autor_innen der Gegenwart entziehen sich der Problematik und versuchen, eine eigene Neutralität herzustellen, indem sie beispielsweise in einer Fußnote angeben, ihre Ausführungen würden sich nur auf »weiße« Haut beziehen, weil sie die dominante in der westlichen Malerei sei.[664]

660) Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur, Tübingen 2000 (Ersterscheinung auf Englisch 1994), S. 98.

661) Zum historischen Kontext dieser Forschungen vgl. den Abschnitt »*Weiße* Subjekte über Schwarze Menschen als Objekte« (S. 98).

662) Vgl. insbesondere Christiane Kruse: Fleisch werden – Fleisch malen. Malerei als »incarnazione«. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'Arte von Cennino Cennini, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Nr. 63 (2000), S. 305-325; Daniela Bohde: Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Emsdetten 2002; Christoph Geissmar-Brandi (Hg.): Gesichter der Haut, Frankfurt am Main 2002; Ann-Sophie Lehmann: Mit Haut und Haaren. Jan van Eycks Adam-und-Eva-Tafeln in Gent, Utrecht 2004; Daniela Bohde und Mechthild Fend (Hg.): Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, Berlin 2007; Marianne Koos: Maske, Schminke, Schein. Körperfarben in Tizians Bildnis der *Laura Dianti mit schwarzem Pagen*, in: Werner Busch, Oliver Jehle, Bernhard Maaz und Sabine Slanina (Hg.): Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts, München 2010, S. 15-34.

663) Vgl. Jutta Held: Theorien des Postkolonialismus, in: Dies. und Norbert Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder, Köln 2007, S. 486.

664) Vgl. Ann-Sophie Lehmann: Hautfarben. Zur Maltechnik heller Haut und der Illusion des lebendigen Körpers in der europäischen Malerei der Neuzeit, in: Geissmar-Brandi 2002 (wie Anm. 662), S. 94, Fußnote 1.

Frühere, politisch eindeutig verdächtige Autoren wie Hans Sedlmayr, der ab 1936 Kunstgeschichte in Wien lehrte und 1945 seinen Lehrstuhl aufgrund der Mitgliedschaft in der NSDAP verlor, thematisierten dagegen die Problematik der metaphorischen Benennungspraxis von »weißer Haut«.[665] In seinen *Bemerkungen zur Inkarnatfarbe bei Rubens* versucht er sie zu umgehen. Seine Analyse der auf der Leinwand zu findenden Farbtöne gelangt zu dem Schluss, dass die helle Hautdarstellung bei Rubens der Inbegriff des Farbigen und Lichten sei, und letztendlich »die farbige Verherrlichung des menschlichen Leibes als *lumen naturae* und irdischer Spiegel des Himmels«[666] meine. Dies führt unweigerlich zu der klassifizierenden Wertung unterschiedlicher »Hautfarben« zurück, die Carl Gustav Carus 1867 ganz selbstverständlich vornahm. Im Zusammenhang mit Tizians Kunst, menschliche Haut darzustellen, definierte Carus den »Menschen – den weißen – den Tagmenschen« als das »höchste Geschöpf«[667]. In der europäischen Kunstgeschichte wird Carus (1789–1869) als romantischer Maler im Umkreis Caspar David Friedrichs (1774–1840) geschätzt.[668] Der promovierte Mediziner war der erste, der in Deutschland Vorlesungen zur vergleichenden Anatomie hielt. Die *weiße* Forschung betont gerne die wichtigen Beiträge zur deutschen Naturphilosophie von Carus, der im Alter von 22 Jahren bereits zwei Doktortitel besaß (Dr. med. und Dr. phil.). In der europäischen Kunstgeschichte kaum rezipiert, aber andernorts durchaus bekannt und an zentraler Stelle publiziert ist dagegen, dass Carus die »Rassen«-Lehre von Johann Friedrich Blumenbach aufgriff und weiterentwickelte, um aus der Ungleichheit menschlicher »Rassen« eine Führungsrolle der »Weißen« abzuleiten.[669] Mit seinem künstlerischen Werk ist diese Tatsache bisher nicht in Verbindung gebracht worden. Wie im Falle des an anderer Stelle genannten Winckelmann, entkoppeln *weiße* Wissenschaftler_innen gerade auch bei Persönlichkeiten, die als Universalgelehrte geschätzt werden, Modernität und Kolonialität ihrer Werke. Der Zusammenhang zwischen beidem wird kaum erforscht.[670]

665) Vgl. Hans Sedlmayr: Bemerkungen zur Inkarnatfarbe bei Rubens, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Epochen und Werke, Bd. 3, Mittenwald 1982, S. 165-178.

666) Ebd., S. 167.

667) Zitiert nach Sedlmayr 1982 (wie Anm. 665), S. 166.

668) Vgl. Petra Kuhlmann-Hodick, Bernhard Maaz und Gerd Spitzer (Hg.): Carl Gustav Carus. Natur und Idee, Ausst.-Kat., Staatliche Kunstsammlungen Dresden, München 2009.

669) Vgl. Werner Conze und Antje Sommer: »Rasse«, in: Otto Brunner und Reinhart Koselleck (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 5, Stuttgart 1997, S. 153.

670) Zu Winckelmann vgl. den Abschnitt »Farbe« (S. 74).

Der antike Pygmalion-Mythos versinnbildlicht den europäischen Künstlerwunsch, ein Werk derart lebendig zu gestalten, dass es selbständig zum Leben erwache.[671] Laut Ovids *Metamorphosen* verliebte sich Pygmalion in die von ihm aus »schneeweißem Elfenbein«[672] geschnitzte Statue, die er quasi als Gegenbild zu den realen Frauen schuf, über deren Laster er sich empörte. Nach dem Opfer einer »weißnackigen Färse« erfüllte die Liebesgöttin Venus seinen Wunsch, und das ganz aus der Fantasie – und eben nicht als Abbild – geschaffene Werk wurde lebendig. Als Zeichen dessen »errötete« die Statue, als der Künstler sie küsste. Viktor I. Stoichita diskutierte ausführlich die Bedeutung des Weiß-Rot-Kontrastes in dieser Legende über die Menschwerdung eines Kunstwerks, stellt ihn aber in keinen Zusammenhang zu Weißsein, was angesichts seiner Forschungen über Darstellungen Schwarzer Menschen in der spanischen Kunst nahe gelegen hätte.[673] Ihn interessiert der Pygmalion-Mythos als Gründungsgeschichte der Trugbilder, die die Macht haben, die Realität zu bedrohen.[674] Durchaus in seine Fragestellung und Argumentation würde die Differenzierung zwischen Weißsein und Schwarzsein in der europäischen Kunstgeschichte passen.

Die technische Schwierigkeit, helle Haut darzustellen, ist ein zentraler Gegenstand kunsttheoretischer Traktate. Theophilus Presbyter nennt in *Schedula de diversis artibus* aus dem 12. Jahrhundert nicht weniger als sieben dafür notwendige Farbtöne.[675] Bezüglich der Hell-Dunkel-Abstufungen der Haut unterscheidet er zwischen Alter, Geschlecht und sozialer Klasse.[676] Helle Haut wird als selbstverständliche Norm aufgefasst. Das aus den 1390er Jahren stammende *Libro dell'arte* von Cennino Cennini ist von zentraler Bedeutung für die Entwicklung einer Malereitheorie der italienischen Renaissance. Christiane Kruse zeigte auf, wie

671) Vgl. Helmut Friedel: Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus, Ausst.-Kat., Städtische Galerie im Lenbachhaus, Köln 2001; Victor I. Stoichita: Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock, München 2011 (Erscheinung auf Englisch 2008).

672) Ovid: Metamporphosen, hg. von Hermann Breitenbach, mit einer Einleitung von L. P. Wilkinson, Stuttgart 1995 (1. Aufl. 1975), Buch X, Zeile 243-293.

673) Vgl. Stoichita 2011 (wie Anm. 671), S. 27. – Inwiefern antike Texte helle Körperfarbe nobilitieren, verspricht die Habilitationsschrift von Susan Arndt zu diskutieren, die sich mit der Koppelung von Weißsein an die häusliche Sphäre in der griechischen Polis befasst. Vgl. hierzu den Bericht über die Tagung *Der Europäer – ein Konstrukt. Wissensbestände und Diskurse* am Institut für Geschichte der Universität Oldenburg (07.-08.09.2007) von David Kuchenbuch (hsk.mail@geschichte.hu-berlin.de, 19.09.2007).

674) Vgl. Stoichita 2011 (wie Anm. 671), S. 11.

675) Vgl. Lehmann 2002 (wie Anm. 664), S. 98.

676) Vgl. Katja Wolf: Schwarz-Weiß-Malerei. Beobachtungen zum Inkarnat in Bildnissen mit Mohrenpagen, in: Annegret Friedrich (Hg.): Die Freiheit der Anderen. Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Marburg 2004, S. 138.

der darin neu eingeführte kunsthistorische Terminus Inkarnat (*carne/carnazione*) – mit Bezug auf die Menschwerdung Gottes in der Person Christi – den Prozess der Bildwerdung als Prozess der Fleischwerdung beschreibt.[677] Ann-Sophie Lehmann knüpfte an diese Analyse zum Inkarnat-Begriff an und bezeichnet die Darstellung von lebensecht wirkender Haut als wichtigstes Ziel der (europäischen) neuzeitlichen Malerei.[678] Beide Autorinnen weisen implizit die moralische Aufwertung heller Hauttöne seit dem 14. Jahrhundert in Malereitraktaten nach, ohne dies in einen Zusammenhang mit der europäischen Expansion sowie der damit verbundenen neuen Identitätskonstruktion und Gewaltherrschaft in dieser Zeit zu diskutieren.

Auch dann, wenn es in der Kunsttheorie nicht explizit um die Darstellung von (heller) Haut in der Malerei geht, ist zu beobachten, dass weißen Farbpigmenten ab der italienischen Renaissance eine Sonderrolle eingeräumt wird. Ohne in den Kategorien meiner Arbeit zu denken, schrieb Moshe Barasch 1978 bezüglich der Theorie Leon Battista Albertis:

> »That Albert should have changed from a seven-color scale to a four-color schema is particularly interesting for his views of the relationship between light and color. The seven-color scale, progressing from white to black, suggests a unity of light and color; the four-color schema, including neither white nor black and devoid of any gradation of colors in their degree of brightness, separates color from light.«[679]

Die Funktion des Lichts in der europäischen Malerei ist in enger Verbindung zur christlichen Vorstellung Christi als Licht der Welt zu sehen. In seinem Traktat *Della pittura* (1435/36), das die Malkunst auf eine wissenschaftliche Basis stellen und von der vorherigen Vorstellung eines Handwerks im Sinne Cenninis abheben sollte, warnt Alberti vor einem exzessiven Gebrauch des Weißen, das der Darstellung des Lichts vorbehalten sein solle. Er spricht von der Kraft des Weißen, wenn es neben Schwarz gesetzt werde.[680] Dadurch könne beispielsweise Vasen ein silberner, goldener oder glasartiger Glanz verliehen und im Ge-

677) Vgl. Kruse 2000 (wie Anm. 662), S. 322.

678) Vgl. Lehmann 2002 (wie Anm. 664), S. 95.

679) Moshe Barasch: Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art, New York 1978, S. 29.

680) Vgl. ebd., S. 21; Ernst H. Gombrich: Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art, London 1963, S. 16-17.

mälde eine Leuchtkraft erzeugt werden. Alberti wünscht sich sogar, dass Weißpigmente aus den wertvollsten Materialien hergestellt werden, um ihren Gebrauch auf diese materialistische Weise einzuschränken.[681] Diese Aufwertung von Weiß erfolgt genau in dem Zeitraum, in dem Groebner in literarischen Quellen den Wandel der europäischen Vorstellung von individuellen, sehr vielfältigen »Körperfarben« zu kollektiven, standardisierten »Hautfarben« und der Konstruktion idealer »weißer Haut« feststellte. Die Gleichsetzung von Haut/Inkarnat mit heller Körperfarbe bedeutete den Ausschluss von dunkler Körperfarbe aus der Kunsttheorie. In den entsprechenden Traktaten kommt letztere nicht vor. In der künstlerischen Praxis wurden dunkle Körperfarben sehr viel seltener als helle Körperfarben, häufig an marginaler Position im Bildraum, in einer Technik so dargestellt, dass sie leicht übersehen werden kann. Die *weiße* kunsthistorische Forschung trug und trägt zur weiteren Marginalisierung bei, indem beispielsweise dunkel ausgeführte Personen in Gemälden Tizians nur im Rahmen von Aufsätzen thematisiert werden, wenn die spezifische Deutung der Figur im Zentrum des Erkenntnisinteresses der Wissenschaftler_innen steht.[682] Das hat dazu geführt, dass sogar *weißen* Restaurator_innen die Frage der Darstellungsweise dunkler Körperfarbe nicht präsent ist, trotz der so zahlreich vorhandenen Anbetungsszenen der Heiligen Drei Könige, in denen ab 1500 neben zwei hell ausgeführten auch immer ein König mit dunkler Körperfarbe zu finden ist.[683]

Tizian

Die italienische Debatte um *disegno* und *colore/colorito* im 16. Jahrhundert gilt als »Geburtsstunde« der Kunsttheorie und des Topos der Farbe als »Seele« der Malerei.[684] Sie entzündete sich vor allem an dem starken Farbeinsatz in der venezianischen Malerei, für die Tizians Œuvre exemplarisch steht. Von Tizian sind sechs Gemälde bekannt, auf denen

681) Vgl. Barasch 1978 (wie Anm. 679), S. 15.

682) Vgl. beispielsweise Filippo Pedrocco: Tizian, München 2000, S. 136, 142, 248, 282. – In der *weißen* kunsthistorischen Forschungs- und Ausstellungspraxis ist es weiterhin üblich, weder die historische Präsenz Schwarzer Menschen in Venedig noch ihre Darstellung in der venezianischen Malerei zu erwähnen. Vgl. Wilfried Seipel (Hg.): Bellini, Giorgione, Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei, Ausst.-Kat., Kunsthistorisches Museum Wien, Milano 2006.

683) Ich danke Dr. Eva Brachert (Landesmuseum Mainz, 11.08.2008) und Axel Börner (Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, 13.08.2008) für die Gespräche über helle und dunkle Körperfarben aus ihrer Perspektive als Restauratorin bzw. Restaurator.

684) Vgl. Maurice Poirier: The *Disegno-Colore* Controversy Reconsidered, in: Explorations in Renaissance Culture, Nr. 13 (1987), S. 52-86; Verena Krieger: Die Farbe als »Seele« der Malerei. Transformationen eines Topos vom 16. Jahrhundert zur Moderne, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Nr. 33 (2006), S. 91-112.

hell und dunkel ausgeführtes Bildpersonal gemeinsam zu sehen ist.[685] Es sind Bilderfindungen, die das Verhältnis zwischen Schwarzen und *weißen* Menschen in einer Weise verhandeln, wie es die Forschung generell als typisch für das 17. und 18. Jahrhundert – vornehmlich in den Niederlanden, Frankreich und England – konstatierte.[686] Es lässt sich von einer »gemalten Unsichtbarkeit« Schwarzer Menschen sprechen,

> »deren Gesichter undifferenziert schwarz gemalt – in verschatteten Hintergründen fast, aber eben doch nicht ganz verschwinden und so mit der Visualisierung sozialer Unsichtbarkeit auf die inkludierte Exklusion eines konstitutiven Außen verweisen.«[687]

In Tizians *Pesaro-Madonna* (1519-26) findet sich eine solche Figur. Das Gemälde gilt insbesondere aufgrund der exzentrischen Perspektive und hierarchischen Abstufung der im Gemälde dargestellten Personen als innovative Bildschöpfung:

> »In Tizians ›Pala Pesaro‹ wird Geschichte zum Bild. Die harmonische Geschlossenheit bricht auf, wird durchlässig für Konflikte außerhalb der Sphäre der Kunst. Die Bildschöpfung des Malers überwindet jedoch die Widersprüchlichkeit der Wirklichkeit, hebt sie in einer idealisierten Gestaltung auf. Exemplarisch bedeutet Tizians Altarbild so die Problematik der neuen Autonomie, die die italienische Malerei im frühen 16. Jahrhundert errungen hatte.«[688]

685) In der Reihenfolge ihrer Entstehung sind dies: 1. Pesaro-Madonna, 1519-26, Öl/Lw., 478 x 268 cm, Venedig, Santa Maria Gloriosa dei Frari; 2. Laura Dianti mit Page, um 1523, Öl/Lw., 118 x 93 cm, Kreuzlingen, Sammlung Kisters; 3. Fabricio Salvaressa mit Page, 1558, Öl/Lw., 112 x 88 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum; 4. Diana und Actaeon, um 1559, Öl/Lw., 184,5 x 202,2 cm, Edinburgh, National Galleries of Scotland; 5. Salome mit dem Haupt von Johannes dem Täufer (und zwei Mägden), ca. 1560/70, Öl/Lw., 90 x 82,5 cm, Mailand, Sammlung Koelliker; 6. Judith mit dem Haupt von Holofernes (und einer Magd), um 1570, Öl/Lw., 112,8 x 94,5 cm, Detroit, Institute of Arts.

686) Zu dieser späteren Kunst vgl. Angela Rosenthal: Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassischer Differenz, in: Herbert Uerlings, Karl Hölz und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin 2001, S. 95-117; Wolf 2004a (wie Anm. 676); Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Mit Mohrenpage, in: Dies.: Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert, Bd. 1, Marburg 2010, S. 249-266.

687) Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Koloniale Körper – Postkoloniale Blicke, in: Beat Wyss und Markus Buschhaus (Hg.): Den Körper im Blick. Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft, Paderborn 2008, S. 102.

688) Hans H. Aurenhammer: Tizian. Die Madonna des Hauses Pesaro. Wie kommt Geschichte in ein venezianisches Altarbild? Frankfurt am Main 1993, S. 65. – Vgl. die Abbildung in URL: http://www.prometheus-bildarchiv.de (25.07.2011): Tizian: Pesaro-Madonna, 1519-26, Öl/Lw., 478 x 268 cm, Venedig, Santa Maria Gloriosa die Frari.

Auf wessen Kosten sich die »neue Autonomie der italienischen Malerei« entwickelte, wird hier nicht genannt. Die sozialen Hierarchien im Gemälde sind auch in der Behandlung der Körperfarben anzutreffen, die bei allen Personen sehr unterschiedlich ist. Ein deutlicher Gegensatz wird zwischen der beleuchteten, mit hellen Farbtönen dargestellten Madonna mit weißem Tuch über dem Kopf auf der rechten Seite und zwei ganz verschatteten Personen am linken Bildrand hergestellt. Unser Blick wird durch das Weiß eines Turbans an diese Bildstelle gelenkt. Üblicherweise heißt es, der Fahnenträger hinter dem knienden Bischof Jacopo da Pesaro führe einen gefangenen Osmanen und einen jungen M[...]en heran.[689] Nach der in dieser Arbeit verwendeten Terminologie handelt es sich um zwei Schwarze Menschen. Sie als Gruppe aufzufassen, innerhalb derer eine Solidarität – als von der *weißen* Mehrheitsgesellschaft Marginalisierte – möglich wäre, wird in dem Gemälde dadurch erschwert, dass sie durch Kopfbedeckung, Körperfarbe und Anordnung im Bildraum deutlich voneinander unterschieden werden.[690] Von dem dunkler ausgeführten sind nur Kinn und linke Gesichtshälfte zu sehen, und er wird dem heller ausgeführten Turbanträger, der im Profil dargestellt ist, untergeordnet. Steht dieser für die einst mächtigen, besiegten Glaubensfeinde, so ist jener ein Repräsentant einst verschleppter namens- und gesichtsloser Afrikaner_innen und ihrer Nachkommen.

Ungleich intensiver erforscht ist das Verhältnis von dunkel und hell ausgeführtem Bildpersonal in Tizians *Laura Dianti mit Page*, das um 1523 entstand (Abb. 4).[691] Marianne Koos schrieb, dass:

> »weiße und blasse Körperfarbe dort zu einem identifizierenden Merkmal werden [konnte], wo sie zu einem nun ethnisch gedachten ›Anderen‹, ›Schwarzen‹ im Kontrast trat. Und eben diese neue Form der Semantisierung und Essenzialisierung individueller Körperfarbe, diese Hierarchisie-

689) Ebd., S. 7.

690) Zur Differenzierung zwischen Schwarzen und anderen marginalisierten Gruppen vgl. Jinthana Haritaworn: »Der Menschheit treu«. Rassenverrat und Multi-Themenpolitik im derzeitigen Multikulturalismus, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 616), S. 158-171.

691) Vgl. Carl Justi: Laura de' Dianti, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, Nr. 20 (1899), S. 183-192; Herbert Cook: The True Portrait of Laura de'Dianti by Titian, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Nr. 7 (1905), S. 449-455; Detlev von Hadeln: Tizians Bildnis der Laura de' Dianti in Modena, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Nr. 6 (1911), S. 65-72; Paul H. D. Kaplan: Titian's Laura Dianti and the Origins of the Motif of the Black Page in Portraiture, in: Antichità viva, Nr. 21 (1982) 1, S. 11-18; Jane Fair Bestor: Titian's Portrait of Laura Eustochia. The Decorum of Female Beauty and the Motif of the Black Page, in: Renaissance Studies, Nr. 17 (2003), S. 628-273; Joanna Woods-Marsden: The Mistress as ›Virtuous‹: Titian's *Portrait of Laura Dianti*, in: Dies. (Hg.): Titian. Materiality, Likeness, *Istoria*, Turnhout 2007, S. 53-69; Koos 2010 (wie Anm. 662).

> rung des Unterschieds, dürfte es auch sein, welche der akzentuierten Weißung des Gesichts von Tizians Laura Dianti mit schwarzem Pagen zugrunde liegt.«[692]

Was die Bedeutung der Farbe Weiß und die Herstellung von heller Körperfarbe als Norm in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts angeht, sind die aktuellen Forschungen von Koos für die europäische Kunstgeschichte ebenso innovativ wie diejenigen von Christiane Kruse, Ann-Sophie Lehmann, Daniela Bohde und Mechthild Fend.[693] Aus Perspektive der Kritischen Weißseinsforschung ist allerdings anzumerken, dass ihre zaghaften Bezüge auf »*whiteness*« im Wesentlichen nur durch Verweise auf die Aufsätze von Dyer (1988) und Rosenthal (2001) erfolgen.[694] Da alle Autorinnen – was die Kunsttheorie betrifft – sehr sorgfältig mit Quellen und Forschungsliteratur umgehen, schließe ich daraus, dass sie sowohl die seit den 1990er Jahren vorliegenden zahlreichen englischsprachigen Publikationen aus dem Feld der *Whiteness Studies* als auch die seit 2005 publizierten Bände, in denen die Daseinsberechtigung einer deutschsprachigen Kritischen Weißseinsforschung verhandelt wird, als nicht relevant für ihre kunsthistorischen Analysen einschätzen.[695] Damit findet genau das statt, was Piesche für andere Disziplinen konstatierte:

> »Gerade die immer wieder betonte (Aus-)Differenzierung des Herrschaftssubjektes in ein prototypisches – *weiß*, männlich, heterosexuell besetzt –, die eine ›weniger-*weiß*-Setzung‹ *weißer* (deutscher) Frauen propagiert und das Überwinden von Weißsein mit einschließt, stellt zwar die Diskursivität von Weißsein in den Fokus der Auseinandersetzung, verschleiert jedoch die privilegierte Position des *weißen* sprechenden Subjekts.«[696]

692) Ebd., S. 21.

693) Vgl. die Literaturangaben in Anmerkung 662.

694) Vgl. Richard Dyer: White, in: Screen, Nr. 29 (1988) 4, S. 44-64; Rosenthal 2001 (wie Anm. 686).

695) Zu dieser Literatur vgl. den Abschnitt »Von *Whiteness Studies* zu Kritischer Weißseinsforschung« (S. 41).

696) Peggy Piesche: Das Ding mit dem Subjekt, oder: Wem gehört die Kritische Weißseinsforschung? In: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 616), S. 17. – Als exemplarisch für diese Entwicklung nennt Piesche den 39. Band des Periodikums Werkstatt-Geschichte von 2005 zum Schwerpunktthema *Die Farbe Weiß*. – Vgl. hierzu außerdem: Augustin Lao-Montes: Diasporas and Borderlands. Women of Color/Third World Women Feminism, in: Walter D. Mignolo und Arturo Escobar (Hg.): Globalization and the Decolonial Option, New York 2010, S. 169-172. – Der *weiße* Politologe Albert Scharenberg schrieb 1998 über den Schwarzen Feminismus: »Im schwarzen Feminismus werden die theoretischen Verkürzungen verschiedener Befreiungsphilosophien aufgenommen und überschritten.

Das neue Forschungsthema Weißsein findet erstaunlich schnell Eingang in den dominanten Diskurs. Die Annahme *weißer* Frauen, sie könnten »inner*weiße* Analysen der kollektiven Imagination«[697] betreiben und dabei ohne Schwarze Forschungsperspektiven auskommen, führt zu keiner Dekonstruktion, sondern zur »Re-Zentrierung des *weißen* Subjekts«[698]. Die täglichen, gewaltvollen Wirkmechanismen von Weißsein bleiben unangetastet. Dies sei exemplarisch an einer Passage aus dem Aufsatz von Koos demonstriert; entsprechende Stellen lassen sich ebenso in den Texten der anderen oben genannten Autorinnen finden. Koos schreibt:

> »Bekanntlich gehört es zur Eigenart von weißer Haut, dass sie erst im Kontrast zu dem, was sie nicht ist, in Erscheinung tritt.«[699]

Diese Aussage bekräftigt die Autorin durch eine Anmerkung, in der es heißt:

> »Schon die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts stellt dies sehr genau fest. Vgl. etwa folgende Stelle aus Leonardo da Vincis *Trattato della pintura*, 234: ›Della natura de' paragoni‹: ›I vestimenti neri fanno parer le carni de' simulacri umani più bianche che non sono, e i vestimenti bianchi fanno parere le carni oscure, ed i vestimenti gialli le fanno parere colorite, e la vesti rosse le dimostrano pallide.‹«[700]

Damit negiert Koos den von ihr selber nachgewiesenen diskursiven Konstruktionsprozess »weißer Haut« und suggeriert sowohl für ihren Forschungsgegenstand als auch für sich selber eine Neutralität, die nur bei gleichzeitigem Ignorieren Schwarzer Forschungen zum Thema aufrechterhalten werden kann.[701] An dieser Stelle könnte eine kritische Fra-

---

Der humanistische Impuls des schwarzen Feminismus fungiert dabei als Grundlage einer Synthese unterschiedlicher Elemente. In diesem Sinne handelt es sich um eine dialektische Aufhebung überkommener Strategien der allgemeinen gesellschaftlichen Emanzipation. Deshalb kann die theoretische Arbeit schwarzer Feministinnen auch als Katalysator einer postmodernen Erneuerung systemkritischer Theorie und Praxis gesehen werden.« Albert Scharenberg: Schwarzer Nationalismus in den USA. Das Malcom X-Revival, Münster 1998, S. 485.

697) Piesche 2005a (wie Anm. 696), S. 16.

698) Ebd.

699) Koos 2010 (wie Anm. 662), S. 25.

700) Ebd., S. 34, Anmerkung 63.

701) Vgl. Ursula Wachendorfer: *Weiße* halten *weiße* Räume *weiß*, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 616), S. 530-539.

ge eingeworfen werden: Steht es mir als *weißer* Frau zu, die Arbeiten anderer Autor_innen mit den Argumenten Schwarzer Wissenschaftlerinnen zu kritisieren? Ich nutze meine Machtposition als Verfasserin dieser Arbeit, *weiße* Leser_innen mit Schwarzen Forschungsperspektiven zu konfrontieren – in dem Bewusstsein, dass auch ich mich in der privilegierten Position befinde, sowohl bei meinen Forschungen als auch in meinem Alltag Schwarze Kritik zu suchen, zu hören und auf mich anzuwenden, oder es zu lassen.[702] Ich halte meine eigene *weiße* Position unter den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen nicht für überwindbar und so werde ich es nicht vermeiden können, immer wieder auch an der Fortschreibung *weißer* Dominanz mitzuwirken. Ich hoffe, dass zukünftige Schwarze und *weiße* Forscher_innen die entsprechenden Mechanismen aufdecken werden, die mir entgangen sind.

Exemplarisch wurde die Problematik dargelegt, die ich bei der bisher intensivsten Erforschung eines Gemäldes Tizians mit einer hell und einer dunkel ausgeführten Person sehe. In Format und Komposition dem Porträt der Dianti mit junger/m Diener_in sehr ähnlich ist das später entstandene Porträt des Venezianers Fabricio Salvaressa mit einem Diener. Kaplan diskutierte es aus sozialgeschichtlicher Perspektive und wies nach, dass versklavte Schwarze Menschen zum Haushalt des im Orienthandel tätigen Fabricio gehörten.[703] Ein Vergleich beider Porträts unter Berücksichtigung aller bisher vorhandenen Forschungsperspektiven wäre sicherlich lohnend, sind es doch ganz ähnliche Konstellationen, die aber in einigen Details entscheidend voneinander abweichen. Während die Buntheit des Kleides von Laura Dianti ins Auge sticht, ist Fabricio ganz in Schwarz gekleidet. Nur seine goldfarbene bestickte Schärpe hebt sich davon ab. Da sich ihre Farbe und Materialität in dem Gewand des Dieners wiederfindet, kann davon ausgegangen werden, dass es sich hierbei – wie bei Laura Dianti und ihrer Begleitperson – um eine malerische Korrespondenz handelt, die zunächst eine visuelle Einheitlichkeit herstellen, letztendlich aber zur Konstruktion von Differenz beitragen soll.[704] Treffen in dem früheren Gemälde der weiße

702) Vgl. Maureen Maisha Eggers: Ein Schwarzes Wissensarchiv, in Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 616), S. 18-21.

703) Vgl. Paul H. D. Kaplan: Sicily, Venice and the East. Titian's Fabricius Salvaresius with a Black Page, in: Hermann Fillitz und Martina Pippal (Hg.): Europa und die Kunst des Islam. 15. bis 18. Jahrhundert. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Wien, 04.-10.09.1983, Wien u. a. 1985, S. 127-135.

704) Zu derartigen Korrespondenzen in Kleidung und Schmuck vgl. Wolf 2004a (wie Anm. 676), S. 20; Koos 2010 (wie Anm. 662), S. 24.

Ärmel, die helle Hand der Frau und das dunkle Gesicht des Kindes direkt aufeinander, so setzt Tizian an die gleiche Stelle im späteren Werk ein schwarzes Tuch, den schwarzen Ärmel des Mannes und das dunkle Gesicht des Kindes nebeneinander.

Auch das ein Jahr später entstandene Gemälde *Diana und Actaeon* (1559) von Tizian ist keinesfalls erschöpfend erforscht.[705] Sydney J. Freedberg diskutierte es zwar hinsichtlich der Komposition im Rahmen eines Aufsatzes zur *disegno-colore*-Kontroverse, erwähnt die dargestellten unterschiedlichen Körperfarben aber nicht.[706] Neben sieben hell ausgeführten Personen ist hier am rechten Bildrand eine Frau mit dunkler Körperfarbe zu sehen, die im Begriff ist, mit einem Tuch Dianas Nacktheit dem Blick Actaeons zu entziehen. Sie ist aufgrund einer bis in die griechische Antike zurück reichenden ikonografischen Tradition als Figuration der »dunklen« Seite Dianas gedeutet worden, der Schutzgöttin der Wildnis und Königin der Nacht.[707] Kaplan vermutete darüber hinaus bei Tizian ein »thinking of dark skin as a mark of Ottoman heterogeneity« und die Assoziation eines »sultanless‹ harem« in Anbetracht des venezianischen Feindbildes der Zeit.[708]

Zu Tizians Spätwerk einer hell dargestellten Judith mit dem Haupt von Holofernes und einer dunkel ausgeführten Magd (um 1576) nach der Vorlage Mantegnas hat sich bisher kein_e an der Darstellung Schwarzer Menschen oder der Malweise heller Haut interessierte_r Wissenschaftler_in geäußert. Dieses Werk steht im engen Zusammenhang mit seiner *Salome* (ca. 1560/70), die ebenfalls hell ausgeführt und in Begleitung einer hell und einer dunkel dargestellten Magd ist. Da es in diesem Kapitel meine Absicht ist, eklatante Lücken im Kanon der europäischen Kunstgeschichte aus Perspektive der Kritischen Weißseinsforschung aufzuzeigen, beende ich hiermit meine Ausführungen zum Œuvre Tizians und kehre zum *disegno-colore/colorito*-Disput zurück, in deren Zentrum die Gemälde Tizians standen.[709]

705) Vgl. Marie Tanner: Chance and Coincidence in Titian's *Diana and Actaeon*, in: Art Bulletin, Nr. 56 (1974), S. 535-550; Elizabeth McGrath: Goltzius, Rubens and the Beauties of Night, in: Schreuder 2008 (wie Anm. 600), S. 64; Kaplan 2010 (wie Anm. 583), S. 130-133.

706) Vgl. Sydney J. Freedberg: *Disegno* versus *Colore* in Florentine and Venetian Paintings of the Cinquecento, in: Florence and Venice. Comparisons and Relations. Acts of Two Conferences at Villa I Tatti in 1976-77, Florenz 1980, S. 316.

707) Vgl. McGrath 2008 (wie Anm. 705), S. 64-67.

708) Vgl. Kaplan 2010 (wie Anm. 583), S. 131.

709) Eine exemplarische Anwendung der Kritischen Weißseinsforschung auf ein einzelnes ikonografisches Motiv folgt im nächsten Kapitel »*Weiße* Identitätskonstruktion« (S. 217).

Es ging dabei nie um ein Entweder-oder zwischen Entwurf/Zeichnung und Farbe, sondern um ein Sowohl-als-auch in Form einer angemessenen Kombination beider.[710] Das *colorito*, zu dem auch Licht und Schatten zählten, war aufgrund seiner täuschenden und verführenden Wirkung weiblich, der künstlerische (farblose) Zeichnungsentwurf männlich konnotiert.[711] Folglich erforderte das *decorum* die Kontrolle der Farbwirkung über die Linie durch den Maler bzw. die Unterordnung des *colorito*. Diese Position vertrat Giorgio Vasari (1511-1574), der im *disegno* den Weg zur göttlichen Perfektion sah. Die venezianischen Kunsttheoretiker Lodovico Dolce (1508-1568) und Paolo Pino (1534-1565) vertraten dagegen die These, dass das *colorito* den (*weißen*, männlichen) Maler dem göttlichen Schöpfungsakt näher bringe:

> »The Venetian *colorito*, unlike the *colore* of the Florentines, was described as an additive process of creation, one in which the powers of nature and God were equated.«[712]

In dieser Rivalität kommen der Farbe Weiß einerseits und der Gestaltung heller Haut andererseits entscheidende Rollen zu. Als weißes Farbmittel wurde vorwiegend Bleiweiß verwendet, auch Perlweiß, Schneeweiß oder Venezianisches Weiß genannt.[713] Es wurde in der Lagunenstadt hergestellt und über Jahrhunderte auf europäischen Märkten als das beste Weiß gehandelt.[714] In Reinform kommt es nur in sehr kleinen Partien wie Glanzlichtern vor, als Grundierung und Untermalung zur Erzeugung eines intensiveren, lebendigeren Tons in der Farbgebung war es von essenzieller Bedeutung:

> »Von größter Bedeutung ist der Zusatz von Weiß zum Farbkörper der Untermalung. Ohne diesen konnte die größere Helligkeit, die man oft für die Gründe erzielen wollte, nur durch Verdünnung der Farbe erreicht werden, und hierbei musste notwendig die hinterste Fläche an Intensität so sehr

710) Vgl. Freedberg 1980 (wie Anm. 706), S. 309-322.

711) Vgl. Patricia Reilly: Writing out Color in Renaissance Theory, in: Genders 12 (1991), S. 77-99; Koos 2010 (wie Anm. 662), S. 15; Bohde 2002 (wie Anm. 662), S. 158.

712) Reilly 1991 (wie Anm. 711), S. 87.

713) Im Althochdeutschen um 800 n. Chr. »blio«. Das althochdeutsche Adjektiv »blidi« bzw. das mittelhochdeutsche »blide« bedeutet heiter und freundlich, auch glänzend, in Anlehnung an das Element Blei und den Farbton der chemischen Verbindung, aus dem das Bleiweiß als Salz (basisches Bleicarbonat) gewonnen wird. Vgl. M. H. Bernd Hering: Weiße Farbmittel, Fürth 2000, S. 69.

714) Vgl. Hans Dieter Huber: Paolo Veronese. Kunst als soziales System, München 2005, S. 254.

> verlieren und in ihrem Charakter so sehr abweichen von den vorderen, pastos aufgetragenen Schichten intensiver Farbe, daß sie in gar keinem Zusammenhang mehr zu stehen schien mit den vorderen Plänen.«[715]

Obwohl Cennini die Ölmalerei bereits im 14. Jahrhundert nannte, wird sie zur Darstellung menschlicher Haut erst seit der Mitte des 16. Jahrhunderts verwendet. Mit der Lasurtechnik ließ sich die durchscheinende Qualität von Haut viel besser nachahmen als mit Tempera. Die Durchsichtigkeit wurde von dort an in der Kunsttheorie über Denis Diderots (1713–1784) Verständnis der Haut als Spiegel der Seele zum Hauptkriterium bei der Beschreibung von Haut, bis hin zu der Äußerung Hegels (1770–1831), dass sie essenzielles Unterscheidungsmerkmal des Menschen vom Tier sei.[716] Entgegen der bei Cennini beschriebenen und zu seiner Zeit üblichen grünen Erdfarbe als Unterfarbe der Hautfarbe erzeugt die von Tizian über Veronese bis Rubens entwickelte rötliche Grundierung mit Weißhöhung im »Inkarnat« den Anschein, das Blut scheine durch eine durchsichtige Hülle hindurch.[717] Diese Wirkung von Lebendigkeit ist es, die den Künstler in Dolces Augen zum Schöpfer macht. Lehmann fasst zusammen:

> »Tizians fachkundig gemalte Haut wirkt also nicht nur selbst echt, sie bewirkt auch eine Veränderung in der Hautfarbe des Zuschauers, der angesichts des Bildes begehrend errötet.«[718]

Dem Künstler gelingt es, helle Körperfarbe derart realistisch zu materialisieren (als *picture*), dass das immaterielle Bild von Weißsein (als *image*) für den Betrachter hindurch scheint bzw. von diesem vervollständigt wird.

2009 wurden Tizians *Dame in Weiß* (um 1561)[719] und Rubens Kopie dieses Gemäldes (1628/29)[720] in der Alten Pinakothek in München nebeneinander ausgestellt.[721] Ein Jahr später schrieb Bernhard Maaz

715) Carolin Bohlmann: Venezianische Maltechnik im Cinquecento, in: Dies.: Tintorettos Maltechnik. Zur Dialektik von Theorie und Praxis, München 1998, S. 84.

716) Vgl. Georges Didi-Hubermann: La peinture incarnée, Paris 1985, S. 40.

717) Vgl. Heinen 2001 (wie Anm. 653), S. 76.

718) Lehmann 2002 (wie Anm. 664), S. 106.

719) Tizian: Dame in Weiß, um 1561, Öl/Lw., 102 x 86 cm, Dresden, Galerie Alte Meister.

720) Peter Paul Rubens: Mädchen mit Fächer, um 1628/29, Öl/Lw., 96 x 73 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

721) Vgl. Reinhold Baumstark (Hg.): Rubens im Wettstreit mit alten Meistern. Vorbild und Nacherfindung, Ausst.-Kat., Alte Pinakothek München, München 2009.

anlässlich der Restaurierung des Gemäldes von Tizian in dem entsprechenden Ausstellungskatalog:

> »Gerade dieser unmittelbare Dialog der ›wahrhaft‹ weißen Dresdner Dame mit der koloristisch ausgeschmückten Rubens'schen Kopie zeigte, welch sublimer Ausdruck auf dem Gesicht von Tizians Schöpfung liegt und wie dies von dem flämischen Dompteur der Farbe in pure und – im doppelten Wortsinne – lautere Lebensfreude umgemünzt wurde.«[722]

Wie im Verlauf dieser Arbeit immer wieder gezeigt wurde, ist das Œuvre Tizians und Rubens' im Zentrum des Kanons der europäischen Kunstgeschichte hinsichtlich der Konstruktion von heller Körperfarbe als Norm von großer Bedeutung. Die Dresdner Ausstellung konzentriert sich allerdings ganz auf Fragen zur Datierung des Werks und der Identität der Dargestellten. Jutta Charlotte von Bloh thematisiert aber auch die Symbolik der Farbe Weiß im Kontrast zum Schwarz des spanischen Hofzeremoniells, war die verloren gegangene Fassung des Gemäldes doch für den Hof Philipp II. bestimmt.[723] Sowohl Maaz als auch von Bloh sind durch frühere Arbeiten für die Thematik des Schwarzseins sensibilisiert,[724] stellen bei ihren Überlegungen zu Tizians mit heller Körperfarbe dargestellter Frau im weißen Kleid aber keinen Bezug dazu her. Die technischen Beschreibungen des Restaurators Günter Ohlhoff machen deutlich, dass die fast *alla prima* hergestellte weiße Farbe des Kleides auf die illusionistische Wirkung setzt und im Auge bzw. der Phantasie der Betrachter_innen vervollständigt werden soll, während die Hautwirkung durch insgesamt vier übereinander gelegte Malschichten direkt auf dem Malträger erschaffen wird: auf zwei bleiweiß pigmentierte Malschichten mit zunächst einem größeren und dann einem kleineren Anteil von roten Pigmenten folgen zwei Übermalungsschichten mit Zinkweiß, gelben und wenigen bzw. nur einzelnen feinen Rotpigmenten.[725]

722) Bernhard Maaz: Einleitung, in: Andreas Henning (Hg.): Tizian. Die Dame in Weiß, Dresden 2010, S. 7.

723) Jutta Charlotte von Bloh: Jugend, Schönheit, Tugend? Was sagt uns das Kostüm in Tizians »Dame in Weiß«, in: Henning 2010 (wie Anm. 722), S. 23-31.

724) Vgl. Jutta Charlotte von Bloh: Faszination des Fremden. Afrika-Inszenierungen am kurfürstlichen Hof in Dresden im 16. und 17. Jahrhundert, in: Anna Greve und Kerstin Volker-Saad (Hg.): Äthiopien und Deutschland. Sehnsucht nach der Ferne, Ausst. Kat., GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Berlin 2006, S. 76-84; Bernhard Maaz: Der paradoxe Wunsch nach entstellter Ähnlichkeit, in: Werner Busch, Oliver Jehle, Bernhard Maaz und Sabine Slanina (Hg.): Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts, Berlin/München 2010, S. 79-87.

725) Vgl. Günter Ohlhoff: Restaurierung von Tizians Gemälde, in: Henning 2010 (wie Anm. 722), S. 64-65.

Was Katja Wolf für den Bildnistypus einer hell ausgeführten Dame mit dunkel ausgeführtem Dienstpersonal ab dem 17. Jahrhundert nachwies,[726] gilt allgemein für Porträts von Figuren mit heller Körperfarbe ab dem 16. Jahrhundert: Pinselstrich, Farbauftrag, Lichtführung und Komposition unterstützen eine ethnische Hierarchisierung, eine Rassifizierung. Vor der Durchsetzung der Ölmalerei finden sich in der europäischen Malerei vielfältigste Körperfarben, die der *Complexio*-Lehre entsprechend gelblichere, dunklere, hellere oder rötlichere Typen zeigen, die sich nicht einer regionalen Herkunft zuordnen lassen. Ab der italienischen Renaissance setzt sich eine helle Körperfarbe mit einer deutlichen Assoziation zur Symbolik der Farbe Weiß als Ideal durch, während dunkle Körperfarbe marginalisiert und als Ausnahme markiert wird. Die Dominanz von heller Körperfarbe seit dem Pygmalion-Mythos kristallisiert sich in dem Inkarnat-Begriff, dessen christlicher Ursprung über die Bezeichnung einer Oberfläche hinaus als Verweis auf eine innere Substanz fungiert.[727] Er wird seit seiner Einführung implizit als helle Körperfarbe gedacht, aber universell gesetzt. So wird Weißsein auch in der Malerei als Norm konstruiert. Schwarze und *weiße* Bildbetrachter_innen sehen sich heute bei jedem Besuch einer europäischen Gemäldegalerie mit dieser Tatsache konfrontiert.

Rassifizierung als strukturelle Komponente

Dass der große Unterschied in der Anzahl dunkel ausgeführten Bildpersonals in der Florentiner und der Venezianer Malerei weniger sozialgeschichtlich denn durch künstlerische Strategien bedingt ist, wird dadurch bekräftigt, dass sich ein derartiger Unterschied auch am Œuvre der zeitgleich in Venedig arbeitenden Maler Tintoretto und Veronese zeigt. Zahlreiche mit heller Körperfarbe dargestellte Schwarze, durch Kleidung orientalisiert und als muslimische Feinde des christlichen Venedig charakterisiert, finden sich im Werk beider Künstler. Bei Tintoretto zeigt sich eine größere Vielfalt der Körperfarben als bei Veronese. Nur in drei Arbeiten Tintorettos habe ich – dem damals bereits etablierten Stereotyp entsprechende – mit dunkler Körperfarbe dargestellte Schwarze Menschen gefunden. Im Werk Veroneses identifizierte ich dagegen 31 entsprechende Gemälde. Die Farbgebung der dunkel ausgeführten Figuren differenziert so deutlich von derjenigen des übrigen

726) Vgl. Katja Wolf: »Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast ein Mohr«. Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei, in: Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz und Herbert Uerlings (Hg.): Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, Marburg 2004, S. 19-36.

727) Vgl. Kruse 2000 (wie Anm. 662), S. 315.

Bildpersonals, dass von einer spezifischen Bedeutungszuweisung durch die Maler ausgegangen werden muss. Im Folgenden konzentriere ich mich auf die *weiße* Differenzbildung in der venezianischen Malerei. Ergänzend wäre zu vertiefen, wie in der Florentiner Kunst ein *weißer* Körpertypus etabliert wird, der gesellschaftliche Diversität bewusst ignoriert und damit nicht weniger gewaltvoll ist.

Tintoretto

In *Die Königin von Saba vor Salomon* (um 1543) von Tintoretto trägt die hell ausgeführte Köngin ein weißes Kleid und ist durch die Lichtführung akzentuiert.[728] Am rechten Bildrand findet sich inmitten einer Hafenszene eine dunkel ausgeführte Rückenfigur als Verweis auf die Herkunft der Königin, wie es die dominante ikonografische Tradition vorgibt, die an anderer Stelle diskutiert wurde.[729]

Sowohl die Darstellung von *Mose, der Wasser aus dem Felsen schlägt* (1576/77) als auch die *Anbetung der Könige* (1581/82) von Tintoretto befinden sich in der Scuola Grande di San Rocco.[730] Ganz anders als bei Tizians »gemalter Unsichtbarkeit« sind in Tintorettos Gemälden die Figuren mit dunkler Körperfarbe inmitten einer großen Anzahl hell Dargestellter vor bzw. neben einer in Weißtönen gestalteten Hintergrundszene platziert.[731] Sie werden zur Strukturierung des Bildraumes eingesetzt und erhöhen die Tiefenwirkung. Tom Nichols, dessen Erkenntnisinteresse an Tintoretto u. a. bei dessen Strategien der Blicklenkung und dem Einsatz einzelner Bildfiguren zur Verbindung von Vorder- und Hintergrund liegt, erwähnt beide Figuren nicht, obwohl sie in den von ihm gewählten Bildausschnitten deutlich zu erkennen sind und ihre Berücksichtigung seine Argumentation bekräftigt.[732] Bezüglich des Œuvres von Tintoretto kann festgestellt werden, dass er Figuren mit dunkler Körperfarbe keinesfalls zufällig in seine Gemälde integrierte, etwa weil Schwarze Menschen zum venezianischen Stadtbild gehörten, sondern sie – lediglich in drei Fällen – gezielt einsetzte und

728) Jacopo Tintoretto: Die Königin von Saba vor Salomon, um 1543, Öl/Holz, 29 x 159 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

729) Vgl. den Abschnitt »Die Königin von Saba« (S. 126).

730) Mose schlägt Wasser aus dem Felsen, 1576/77, Öl/Lw., 550 x 520 cm, Venedig, Scuola Grande di San Rocco; Anbetung der Könige, 1581/82, Öl/Lw., 425 x 544 cm, Venedig, Scuola Grande di San Rocco.

731) Vgl. die folgenden beiden Gemälde: Jacopo Tintoretto: Mose schlägt Wasser aus dem Felsen, 1576/77, Öl/Lw., 550 x 520 cm, Venedig, Scuola Grande di San Rocco, Sala Superiore (abgebildet in URL: http://www.prometheus-bildarchiv.de, 25.07.2011) und Jacopo Tintoretto: Anbetung der Könige, 1581/82, Öl/Lw., 425 x 544 cm, Venedig, Scuola Grande di San Rocco, Sala Terrena (abgebildet in Tom Nichols: Tintoretto. Tradition and Identity, London 1999, S. 220).

732) Vgl. Tom Nichols: Tintoretto. Tradition and Identity, London 1999, S. 188-221.

ansonsten bewusst nicht darstellte.[733] In diesen Gemälden geht es nicht nur um die farbliche Kontrastwirkung im Bildraum, sondern auch um eine inhaltliche Interpretation. Die Anbetungsszene weicht von der dominanten ikonografischen Tradition – an die sich auch Veronese hält – dadurch ab, dass sich der durch seine Kleidung orientalisierte, dunkel ausgeführte König in unmittelbarer Nähe des von einem Strahlenkranz umgebenen, hell dargestellten Jesuskindes befindet. Konventionellerweise wird er am weitesten entfernt von ihm dargestellt. Die sonst übliche Platzierung in der Achse eines Architekturelements, das Vorder- und Hintergrund bzw. das heilige Geschehen von seiner Umwelt trennt oder als Durchgang verbindet, wird in diesem Fall von einer dunkel ausgeführten Begleitfigur des Königs eingenommen.[734] In der Mose-Szene ist der große, rot-braune Krug, den die dunkel ausgeführte Figur hält, ein deutlicher Farbakzent und Blickfang im Gemälde. Mit ihm wird der Hauptstrahl des Wassers aufgefangen, während die hell ausgeführten Figuren dunkler gehaltene, flachere Schalen empor halten. Auch ohne weiter in eine Einzelinterpretation einzusteigen, zeigt sich, dass Tintoretto in beiden biblischen Szenen das zeitgenössische Thema Missionierung verhandelt.[735]

Veronese

Ebenso wenig wie Tizian oder Tintoretto malte Veronese individuelle Porträts Schwarzer Menschen. Er schuf typisierte Figuren, die er als Versatzstücke immer wieder verwendete. Sie lassen sich in Profilfiguren, Assistenzfiguren und männliche Handlungsträger klassifizieren.[736]

733) Dem Sohn Tintorettos, Domenico (1560-1637), wird das Porträt eines dunkel ausgeführten Mannes in *The Pierpont Morgan Library* in New York zugeordnet (Öl/Lw., 101,6 x 88,9 cm).

734) Zur ikonografischen Tradition der Anbetungsszene vgl. den Abschnitt »Die Heiligen Drei Könige« (S. 138).

735) Vgl. zu Mose-Darstellungen weiterführend den hier folgenden Abschnitt »Veronese«.

736) Dies sind: 1. Anbetung der Könige, Öl/Lw., 206 x 455 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister; 2. Anbetung der Könige, 1573, Öl/Lw., 355 x 320 cm, London, National Gallery; 3. Anbetung der Könige, um 1573, Öl/Lw., 320 x 234 cm, Vicenza, Santa Corona; 4. Anbetung der Könige, 1576, Öl/Lw., 120 x 380 cm, Venedig, Ateneo Veneto; 5. Anbetung der Könige, Öl/Lw., 45 x 39 cm, Leningrad, Eremitage; 6. Abendmahl in Emmaus, um 1559/60, Öl/Lw., 290 x 488 cm, Paris, Louvre; 7. Gastmahl im Hause Simons, um 1559/60, Öl/Lw., 315 x 451 cm, Torino, Galleria Sabauda; 8. Hochzeit zu Kana, um 1563, Öl/Lw., 666 x 990 cm, Paris, Louvre; 9. Hochzeit zu Kana, um 1570/72, Öl/Lw., 207 x 457 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister; 10. Gastmahl im Hause Simons, um 1572, Öl/Lw., 454 x 874 cm, Versailles, Musée National; 11. Gastmahl im Hause Gregorio Magno, 1572, Öl/Lw., 477 x 862 cm, Vicenza, Santuario di Monte Berico; 12. Gastmahl im Hause Levis, 1573, Öl/Lw., 555 x 1310 cm, Venedig, Galleria dell'Accademia; 13. Letztes Abendmahl, Öl/Lw., 150 x 170 cm, Milano, Brera; 14. Auffindung des Moses, um 1580, Öl/Lw., 50 x 43 cm, Madrid, Prado; 15. Auffindung des Moses, Öl/Lw., 58 x 44,5 cm, Washington, National Gallery of Art; 16. Auffindung des Moses, Öl/Lw., 178 x 277 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister; 17. Auffindung des Moses, Öl/Lw., 129,5 x 115 cm, Lione, Musée des Beaux-Arts; 18. Auffindung des Moses, Öl/Lw., Dijon, Musée de Beaux-Arts. Nicht

Es ergibt sich, dass die unterschiedlichen Darstellungsformen in etwa den thematischen Funktionen der Figuren entsprechen. Es ist hier nicht meine Absicht, Detailanalysen von 31 Gemälden Veroneses, auf denen Figuren mit dunkler Körperfarbe zu sehen sind, vorzulegen.[737] Vielmehr sei anhand einzelner Gruppen gezeigt, welche Analyseansätze sich aus Perspektive der Kritischen Weißseinsforschung bieten.

In allen Anbetungsszenen Veroneses ist der Schwarze König durch seine Kleidung orientalisiert und der ikonografischen Tradition entsprechend an den Rand des Geschehens platziert. In drei der fünf Gemälde fällt die Gegenüber- bzw. Nebeneinanderstellung des Königskopfes bzw. desjenigen einer seiner Begleitfiguren mit einem Pferde- bzw. Kamelkopf auf. Veronese erzeugt die an seinen Gemälden heute gelobte Vielfalt u. a. auch durch die Juxtaposition hell und dunkel ausgeführter Figuren, die durch ihr Erscheinungsbild und ihre Handlungen voneinander unterschieden werden. Dies zeigt sich etwa in dem Leningrader Gemälde: Am rechten Bildrand reicht die als Rücken- bzw. Profilfigur dargestellte Begleitperson des Königs diesem das Geschenk zur Übergabe, während die hell ausgeführte, blond gelockte Assistenzfigur des dunkelhaarigen, in heller Körperfarbgebung ausgeführten Königs nach rechts aus dem Gemälde blickt.

Für die zahlreichen Diener dunkler Körperfarbe in den Gastmählern Veroneses gibt es keine ikonografische Tradition. Sie gelten als Spiegel der Präsenz Schwarzer Menschen und ihres sozialen Status im Venedig des

im Werkverzeichnis von Pignatti/Pedrocco 1991 (siehe Literatuverzeichnis) enthalten, bei De Fuccia 2004, S. 47 (siehe Literaturverzeichnis) ohne weitere Angaben aber mit Abbildung; 19. Auffindung des Moses, Öl/Lw., Liverpool, Walker Art Gallery. Nicht im Werkverzeichnis von Pignatti/Pedrocco 1991 enthalten, bei De Fuccia 2004, S. 48 ohne weitere Angaben aber mit Abbildung; 20. Auffindung des Moses, Öl/Lw. Torino. Nicht im Werkverzeichnis von Pignatti/Pedrocco 1991 enthalten, bei De Fuccia 2004, S. 45 ohne weitere Angaben und ohne Abbildung; 21. Rechter Orgelflügel, um 1560, Öl/Holz, 220 x 76 cm, Venedig, San Sebastiano; 22. Judith mit dem Haupt von Holofernes (und einer Magd), Öl/Holz, 39,4 x 35,8 cm, London, Koetser Gallery; 23. Judith mit dem Haupt von Holofernes (und einer Magd), um 1580, Öl/Lw., 195 x 176 cm, Genua, Palazzo Rosso; 24. Judith mit dem Haupt von Holofernes (und einer Magd), um 1583, Öl/Lw., 111 x 100 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum; 25. Jesus im Tempel, 1558; 26. Christus und der Zentaurier, um 1570/72, Öl/Lw., 192 x 298 cm, Madrid, Prado; 27. Martyrium des Heiligen Georg, um 1564, Verona, San Giorgio in Braida; 28. Martyrium der Hl. Justina, 1573, Öl/Lw., 103 x 113 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi; 29. Martyrium des Heiligen Sebastian, 1558, Öl/Lw., 350 x 480 cm, Venedig, San Sebastiano; 30. Rebekka am Brunnen, um 1585, Öl/Lw., 140 x 284 cm, Washington, National Gallery of Art; 31. Triumph Venedigs, 1582/83, Öl/Lw., 904 x 580 cm, Venedig, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio.

737) Ein derartiger, illustrierter Katalog wäre sicherlich eine hilfreiche Basis, um Detailvergleiche zu ermöglichen und anhand der zahlreichen Gemäldevariationen mit den neusten Forschungsansätzen von *Postcolonial Studies* und Kritischer Weißseinsforschung die sozialgeschichtliche und malerische Bedeutung dieser Figuren im Zusammenhang mit der vorwiegend dargestellten *weißen* Mehrheitsgesellschaft im Œuvre von Veronese und zeitgenössischen Außeinandersetzungen um das Christentum zu ergründen. Dieses Desiderat zu beheben, würde m. E. dem Arbeitsaufwand einer eigenständigen wissenschaftlichen Arbeit entsprechen und ist deshalb in diesem Rahmen nicht zu leisten.

16. Jahrhunderts, sind von der *weißen* Forschung aber bisher nicht weiter untersucht worden und werden bei Bildbeschreibungen als zu vernachlässigende Randfiguren häufig nicht einmal erwähnt.[738] Beachtet man/frau sie, dann ist es unmöglich, sie – anders als die ikonografischen Motive der Figuren mit dunkler Körperfarbe – isoliert von der hell ausgeführten Mehrheit zu analysieren. Ihre Thematisierung führt zwangsläufig zu einer Thematisierung von heller Körperfarbe als Norm bzw. *weißer* Dominanz. Da eine Markierung bzw. Thematisierung von Weißsein jedoch strukturell nicht vorgesehen ist, kann es kaum verwundern, dass hier ein blinder Fleck, ein Forschungsdesiderat entstand. Kaplan wies darauf hin, dass nicht nur dunkel ausgeführte Diener, sondern vereinzelt auch durch ihre Kleidung orientalisierte Gäste, etwa in der *Hochzeit zu Kana* im Louvre, zu finden sind.[739] Dadurch wird deutlich, dass die Schwarze Präsenz nicht auf »Diener_innen afrikanischer Herkunft« reduziert werden kann, dass sie vielschichtiger und immer auch im Zusammenhang mit der Thematik Orientalismus zu diskutieren ist. Veronese setzt Figuren mit dunkler Körperfarbe inmitten einer hell dargestellten Menschenmasse zur Strukturierung des Bildraumes ein, indem er sie als Profilfiguren vor helle Architekturelemente oder den hellblauen Himmel setzt, als Blickfang in die Nähe der Haupthandlungsträger (Christus oder das Hochzeitspaar) platziert oder durch den Wechsel unterschiedlich gedrehter Rücken- und Profilfiguren einen Rhythmus erzeugt.[740] Schwarze Menschen, die als Diener_innen zur Erhöhung der *weißen* Sklaven-Besitzer-Klasse in Venedig dienten, werden hier nicht nur repräsentiert, sie werden auch durch den gezielten Einsatz ihrer Körperfarbe von dem Maler für seine künstlerischen Intentionen benutzt.

Dunkel ausgeführte Personen in Darstellungen von Gastmählern wurden von den Zeitgenoss_innen offensichtlich erwartet. Ab 1559/60 entstanden die entsprechenden Gemälde Veroneses, aus dem Jahr 1561 stammt Tintorettos *Hochzeit zu Kana* in Santa Maria della Salute, auf der nur Figuren mit heller Körperfarbe zu finden sind (Abb. 51). In einer zwischen 1561 und 1570 datierten Kopie, möglicherweise von Michail Damaskinos, heute im Museo Correr in Venedig, hat der Künstler die hell ausgeführte Frau, die im Hintergrund rechts den Raum durch eine Tür betritt, durch eine dunkel ausgeführte ersetzt (Abb. 52). Farblich

738) Hans Dieter Huber berücksichtigt das hier dargelegte Thema in seiner Habilitationsschrift über Veronese und seinen Werkstattbetrieb nicht, obwohl es seine Argumentationen stützen würde. Vgl. Huber 2005 (wie Anm. 714).

739) Kaplan 2010 (wie Anm. 583), S. 134.

740) Vgl. die Abbildung in URL: http://www.prometheus-bildarchiv.de (25.07.2011): Paolo Veronese: Im Hause des Levi, 1573, Öl/Lw., 555 x 1310 cm, Venedig, Gallerie dell' Accademia.

wird auf diese Weise die Tiefenwirkung und Diagonale mit der hell dargestellten Rückenfigur links im Bildvordergrund betont.

Um 1600 empfahl der französische Schriftsteller Pierre de Brantôme den (*weißen*) Malern, zur Vollendung des Porträts einer schönen Dame ihr eine alte Frau, einen »esclave more« oder einen »Zwerg« gegenüberzustellen, damit durch die Kontrastierung mit deren Hässlichkeit und Schwärze ihr Glanz und ihre Schönheit sowie »blancheur« betont werde:

> »On voit un excellent peintre qui, après avoir fait le portrait d'une fort belle et agrèable dame, luy oppose auprès d'elle, ou quelque veille, ou quelque esclave more, ou quelque nain très laid, afin que leur laideur et noirceur donne plus de lustre et de candeur à ceste grand beauté et blancheur.«[741]

Von Veronese bzw. seiner Werkstatt sind sieben Fassungen der *Auffindung des Mose* (um 1580) überliefert, die das in dieser Zeit entstandene Zitat geradezu visualisieren (Abb. 54). Laut Bibeltext flocht eine Mutter »ein Kästlein von Rohr«[742], legte den drei Monate alten Sohn hinein und setzte ihn am Ufer des Nils aus, um ihn vor dem Befehl des Pharao, alle neu geborenen Söhne des israelitischen Volkes umzubringen, zu retten.[743] Die Tochter des Pharao erkannte dies, als sie mit ihren Gefährtinnen beim Bade das Kind fand. Dennoch errettete sie es und gab es einer Amme, welche die leibliche Mutter war. Als das Kind groß war, adoptierte es die Tochter des Pharao und nannte es Mose. Auf der Madrider und Washingtoner Fassung des Gemäldes von Veronese ist die mit heller Körperfarbe dargestellte Pharaonentochter auf der rechten Bildhälfte zu sehen. Auf der linken Bildhälfte präsentiert eine zur Pharaonentochter aufschauende weibliche, hell ausgeführte Rückenfigur das nackte, ebenfalls hell ausgeführte Kind. Eine frontal dargestellte ältere Frau mit heller Körperfarbe hält zwei Zipfel des Tuches, in das das Kind nach der Begutachtung offensichtlich eingewickelt werden soll. Sie blickt die Pharaonentochter von der Seite an. Zwei Bäume strukturieren den Landschaftsraum, sie wachsen hinter dem Kind bzw. der Pharaonentochter voneinander weg in die beiden oberen Bildecken. Die so akzentuierte Diagonale, auf der sich die Pharaonentochter befindet, endet in der

741) Pierre de Brantôme: Oeuvres Complètes de Pierre de Bourdeille, Segneur de Brantôme, 11 Bde., Paris 1864-1882, Bd. II, S. 414, zitiert nach Schmidt-Linsenhoff 2008 (wie Anm. 687), S. 110.

742) Altes Testament, 2. Mose 2, 3.

743) Vgl. LCI, Bd. 3, Sp. 282-297.

unteren linken Bildecke in einer mit dunkler Körperfarbe dargestellten Figur, die das – bibelgetreu – geflochtene Kästchen des Kindes in den Armen hält. Durch dieses Attribut wird auf den ersten Blick eine dienende Funktion dieser Person kenntlich gemacht. Dieser Figur gegenüber, am rechten unteren Bildrand, ist ein hell ausgeführter, kleiner Mann zu identifizieren, ebenfalls als Profilfigur konzipiert. Durch die rote Gewandfarbe wird eine Korrespondenz beider Figuren hergestellt. In seiner ganzen Körpergröße reicht der Mann der Pharaonentochter bis zur Hüfte. Eine zu ihm herunter gebeugte, hell ausgeführte Frau hat ihm die linke Hand auf die Schulter gelegt und weist ihn mit der rechten Hand auf das Geschehen im Bildzentrum. Er selber hält in der linken Hand eine Flöte, was seine Deutung als Hofunterhalter unterstreicht. Es ergibt sich auf diese Weise eine Dreieckskomposition um das Kind herum, an deren unteren linken Ecke sich der nur bis zur Hüfte dargestellte, dunkel ausgeführte Mann, an der unteren rechten Ecke der kleinwüchsige, hell ausgeführte Mann und an der oberen Spitze die ältere, hell ausgeführte Frau befindet, ganz wie es das Zitat von Brantôme fordert. Die Pharaonentochter ragt aus diesem Dreieck mit ihrem reich geschmückten und beleuchteten, mit hellen Farbtönen ausgeführten Oberkörper heraus.

Dass der dunkel ausgeführte Mann im Gemälde das leere Kästchen zur Aufnahme des kleinen Moses hält, erinnert an die etwa zur gleichen Zeit entstandene Figur in Tintorettos Mose-Szene, die den Hauptstrahl des Wassers mit einem roten Krug auffängt. Typologisch wird mit der Auffindung des Moses die Taufe und Pflege der Kirche assoziiert, ist er doch Christi Vorgänger und Begründer des ersten Bundes mit Gott. Veronese ist mit seinem Gemälde also nicht nur auf der Höhe *weißer*, ästhetischer Kompositionsvorstellungen, sondern verhandelt auch die aktuelle Frage der Zugehörigkeit Schwarzer Menschen zur (*weißen*) christlichen Gemeinschaft bzw. ihre »Bekehrung«. Dass diese Thematik einige Jahre später auch bezüglich der kuschitischen Frau des Moses diskutiert wurde, ist oben dargelegt worden.

In den Variationen von Veroneses Gemälde in Dresden und Lione ist der kleine, hell ausgeführte Mann in die untere linke Bildecke platziert. Seine geringe Statur wird dadurch betont, dass er in Begleitung großer weißer Hunde ist. Über ihm am linken Bildrand ist eine Frau mit dunkler Körperfarbe im Profil dargestellt, die einen kleinen Hund im Arm hält. Erneut erfolgt damit eine In-Bezug-Setzung und Kontrastierung beider, optisch von der *weißen* Mehrheitsgesellschaft abweichender Bildfiguren. In der Liverpooler Gemäldefassung ist die dunkel ausgeführte Figur an den rechten Bildrand gesetzt. In der Dijoner Fassung findet sie sich auf der Mittelachse in den Vordergrund des Gemäldes platziert.

Vierzig Jahre zuvor, in den 1530er Jahren, hatte Bonifacio de' Pitati ebenfalls in Venedig mehrere Fassungen des Themas gemalt, in denen inmitten der hell ausgeführten Mehrheit eine Person mit dunkler Körperfarbe auszumachen ist. Ebenso wie diejenigen von Veronese sind diese Gemälde von der *weißen* Forschung aufgrund ihres Figurenreichtums inmitten einer idyllischen Landschaft bisher lediglich als stark profanisierte Darstellungen eines biblischen Themas betrachtet worden.[744]

Aber nicht immer ist Mose von europäischen Künstlern *weiß* gedacht worden, wie eine italienische Buchmalerei aus dem 14. Jahrhundert zeigt, auf der ein dunkel ausgeführter Mose mit weißem Turban den Nil durchschwimmt (Abb. 53).

Moisè dal Castellazzo, Sohn des nach Norditalien emigrierten deutschen Rabbiners Abraham Sachs, schuf unter Mitarbeit seiner Töchter in den 1520er Jahren biblische Illustrationen, die Kaplan als frühe Zeugnisse der Konstruktion einer negativen Bedeutung dunkler Körperfarbe bezeichnet.[745] Dies kommt speziell an den biblischen Gestalten Ham und dem Pharao zum Ausdruck, der für sein Begehren nach Abrahams Frau Sarah von Gott bestraft wird.[746] Kaplan diskutiert diese Darstellungen im Zusammenhang mit der Bildung von Gruppenidentitäten in der venezianischen Gesellschaft der Zeit.[747] 1516 war das jüdische Getto eingerichtet worden, dal Castellazzo hatte aber bereits ein Jahr zuvor von Herzog Massimiliano Sforza mehrere Privilegien erhalten, die ihm Steuer- und Reisefreiheit gewährten.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass es sich bei den Mose-Szenen offensichtlich um eine spezifisch venezianische Interpretation handelt. Das Bildmaterial, das einmal Mose im Nil, einmal

744) In allen drei ermittelten Aufsätzen, die sich u. a. mit der *Auffindung des Mose* von Veronese befassen, wird der Konstellation der »Randfiguren« keinerlei Aufmerksamkeit geschenkt. Vgl. Maurizio Calvesi: La Tempesta di Giogione come Ritrovamento di Mose, in: Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte, Nr. 13 (1962), S. 226-255; Laura De Fuccia: La satira *À Vignon* di Jacques Dulorens (1580-1655) e il *Mosé salvato dale* acque di Paolo Veronese, in: Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien, Nr. 10 (2004), S. 44-56; Marco Chiarini: Una serie di tele con *Storie di Mosè* di Paolo Veronese e della sua bottega, in: artibus et historia, Nr. 61 (2010), S. 77-82.

745) Vgl. Paul H. D. Kaplan: Jewish Artists and Images of Black Africans in Renaissance Venice, in: James P. Helfers (Hg.): Multicultural Europe and Cultural Exchange in the Middle Ages and Renaissance, Turnhout 2005, S. 67-90.

746) Altes Testament, 1. Mose 12, 12-17: »Wenn dich nun die Ägypter sehen, so werden sie sagen: Das ist seine Frau, und werden mich umbringen und dich leben lassen. So sage doch, du seist meine Schwester [...]. Und die Großen des Pharao sahen sie und priesen sie vor ihm. Da wurde sie in das Haus des Pharao gebracht [...]. Aber der Herr plagte den Pharao und sein Haus mit großen Plagen um Sarahs, Abrahams Frau, willen.«

747) Die eigene Identitätskonstruktion eines jüdischen Künstlers auf Kosten der afro-portugiesischen Minderheit in Portugal diskutierte Thomas F. Earle: Blacks versus Jews. Religious and Racial Tension in a Portuguese Saint's Play, in: Earle/Lowe 2005 (wie Anm. 584), S. 345-359.

den ägyptischen Pharao Schwarz definiert und der Einsatz von dunkel ausgeführten Assistenzfiguren, die einerseits als Referenz auf Ägypten als Handlungsort, aber auch als Identifikationsfiguren für Afrovenezianer_innen gedacht waren, müsste im Zusammenhang mit literarischen Quellen zu theologischen Debatten der Zeit vertiefend analysiert werden und verspricht substantielle Ergebnisse hinsichtlich der *weißen* Selbstdefinition, der Konstruktion von »Hautfarben« in der europäischen Malerei und deren Verbindung mit christlich-moralischen Botschaften.

An zentraler Position in der Darstellung des *Triumphs Venedigs* (1582/83) von Veronese in der Sala del Maggior Consiglio im Dogenpalast hebt sich ein dunkles Profil gegen hellblauen Himmel neben einem hell ausgeführten Frauenkopf ab.[748] Wie im Fall der Szene aus dem Ursula-Zyklus von Carpaccio kann es als Ausgangspunkt und Schlüssel der Interpretation des ansonsten von hell ausgeführten Bildfiguren verkörperten Bildinhalts gesehen werden.

Bereits 1573 hatte Veronese in der Darstellung des Martyriums der Heiligen Justina eine eng mit der Stadt Venedig verbundene hell ausgeführte Frauenfigur in Zusammenhang mit einem Schwarzen Mann gebracht.[749] Seit der Schlacht von Lepanto gegen die Osmanen, aus der die Venezianer 1571 als Sieger hervorgingen, wurde Justina als Patronin der Republik Venedig verehrt, soll sie doch im entscheidenden Moment in das Geschehen eingegriffen haben. Dieses Gemälde steht ganz in der mittelalterlichen Tradition von Höllen- und Märtyrerszenen, in denen dunkle Figuren das Böse *par excellence* verkörpern. Dass Veronese auch in anderen Märtyrerdarstellungen, u. a. des Heiligen Sebastian, mit diesem Motiv arbeitete, zeigt, dass er nicht nur einer ikonografischen Tradition folgte, sondern diese durch die Erfindung neuer Bildmotive aktiv fortsetzte und damit wiederum spätere Künstler beeinflusste.[750]

748) Vgl. die Abbildung in URL: http://www.prometheus-bildarchiv.de (25.07.2011): Paolo Veronese: Triumph Venedigs, vor 1585, Öl/Lw., 90 x 580 cm, Venedig, Palazzo Ducale.

749) Vgl. die Abbildung in URL: http://www.prometheus-bildarchiv.de (25.07.2011): Paolo Veronese: Martyrium der Heiligen Justina, 1570, Öl/Lw., 103 x 113 cm, Florenz, Uffizien.

750) Anthonis van Dyck (1599-1641) stellte in seinem *Martyrium des Heiligen Sebastian* ebenfalls eine Assistenzfigur mit dunkler Körperfarbe dar (ca. 1617, Öl/Lw., 229 x 159 cm). Das Gemälde in der Alten Pinakothek München bietet sich zum Studium der unterschiedlichen Hautdarstellung bei Männern an. Die dunkelste Haut ist in schwarz, blau und grau ausgeführt und wirkt wie auf einen zuvor entworfenen Körper aufgetragen. Lippen und Augenränder stechen durch rote und weiße Ränder hervor. Der Körper des Sebastian ist dagegen differenziert modelliert, die helle Haut wird mittels einzelner, durchschimmernder Partien als lebendige Oberfläche aufgefasst.

Schwarze Menschen finden sich zahlreich im Œuvre Veroneses. Am häufigsten sind durch ihre Kleidung orientalisierte, mit heller Körperfarbe dargestellte Schwarze Menschen. Aber auch Figuren mit dunkler Körperfarbe stellte er kontinuierlich zwischen 1558 und 1585 dar. Einerseits greift Veronese bestehende ikonografische Traditionen auf, wie im Fall von Märtyrerdarstellungen und Anbetungsszenen, andererseits erfindet er neuartige Motive. Der *weiße* Maler stellt Schwarzen Bildbetrachter_innen die Integration in die christliche Gesellschaft als Diener_innen in Aussicht, sollten sie sich gegen ihre angestammte Rolle als Feinde des Christentums entscheiden. Sowohl die Schwarze Präsenz in Venedig als auch die zeitgenössischen Debatten um die Darstellung heller Haut dürften dabei inspirierend gewesen sein. Inwiefern Veronese mit der Darstellung dunkler Haut experimentierte, müsste durch maltechnische Untersuchungen ergründet werden. Mein Eindruck ist, dass er bei der Herstellung von heller Körperfarbe größten Wert auf die Wirkung von Lebendigkeit legte und dabei die von der venezianischen Kunsttheorie dargelegten Mechanismen, wie die durchscheinende Qualität der Haut, das Erröten tugendhafter Damen, die Lichtführung, die symbolische Wirkung weißer Kleidung und Perlenschmuck sowie die Kontrastierung durch dunklere Assistenzfiguren anwendete.[751] Dunkle Körperfarbe wird ganz im Sinne dieser Kontrastfunktion von Veronese und seiner Werkstatt als homogene Farbfläche dargestellt. Wie Dürer fertigte Veronese Studien nach Modellen an,[752] die er dann als Vorlagen für stereotypisierte Darstellungen in seinen Gemälden verwendete. Dienen die dunklen Profilfiguren in den Gastmählern zur Kontrastierung und formalen Gliederung der hell ausgeführten Menschenmasse im Bildraum, so haben die Assistenzfiguren bei der *Auffindung des Mose* und der Darstellung der *Judith* die Funktion, die tugendhaften, mit heller Körperfarbe dargestellten Heldinnen hervorzuheben. Als aktiv Handelnde treten dunkel ausgeführte Figuren in Märtyrerdarstellungen und bei der Anbetung der Könige auf. Dass sie in beiden ikonografischen Traditionen negativ konnotiert sind, ist an anderer Stelle nachgewiesen worden.[753] Sowohl in der malerischen Ausführung als auch im kompositionellen Einsatz werden dunkel und hell ausgeführte Figuren von Veronese also unterschiedlich behandelt.

751) Zu Veroneses Darstellung von Bildpersonal mit heller Körperfarbe vgl. auch den Abschnitt: »Der Europa-Mythos: Ein weißer Stier und eine ›hellhäutige‹ Europa« (S. 218).

752) Vgl. Elizabeth McGrath: Veronese, Callet and the Black Boy at the Feast, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Nr. 61 (1999), S. 272-276.

753) Vgl. den Abschnitt »Die Heiligen Drei Könige« (S. 138).

Zusammenfassend für das ganze Kapitel »*Weiße* Differenzbildung« kann festgestellt werden, dass der Effekt von Lebendigkeit heller menschlicher Haut seit der italienischen Renaissance als entscheidendes Kriterium zur Beurteilung künstlerischer Schöpfungskraft gilt. Weißsein wird in der europäischen Malerei diskursiv als Norm erzeugt, in dem es mit hellen Hauttönen assoziiert und zugleich durch sie transportiert und zementiert wird. Parallel dazu wird ein von der *weißen* Mehrheitsgesellschaft erfundenes Schwarzsein markiert. Dunkle Körperfarbe und Schwarzsein verhalten sich zueinander wie Abbild und Idee, für beide ist die bis in die griechische Antike zurückreichende Symbolik der Farbe Schwarz die zentrale Referenz. Diese kulturelle Kodierung heller und dunkler Körperfarbe leitet eine visuelle Differenzbildung ein, lange bevor »Weiß« und »Schwarz« als »rassen«-theoretisches Ideal greifbar werden. Sie ist Teil einer kulturellen Gewalt, die dazu genutzt wurde und wird, strukturelle und direkte Gewalt zu legitimieren.[754] Es handelt sich um eine spezifische Kulturtechnik der Bildpraxis, die letztendlich soziale Realitäten für Schwarze und *weiße* Bildrezipient_innen erzeugt.

Wie bei Altichiero, Carpaccio und Veronese gezeigt, wurden dunkle Figuren von *weißen* Malern gerne dafür eingesetzt, eine innerbildliche Aufmerksamkeit zu erzeugen, die bei Bildbetrachter_innen eine Neugierde weckt und damit als Interpretationsschlüssel dienen kann. Allerdings ist dieser Mechanismus von der *weißen* Forschung aufgrund einer als politische Korrektheit fehlinterpretierten »Farbenblindheit« nicht thematisiert worden. Das Ignorieren dunkel ausgeführter Figuren im Zentrum des Kanons der europäischen Kunstgeschichte hat ihre von den Malern erzeugte Marginalisierung entscheidend verschärft.

754) Zum Konzept der kulturellen Gewalt und ihrer Verflechtung mit struktureller und direkter Gewalt vgl. Johann Galtung: Frieden mit friedlichen Mitteln. Frieden und Konflikt, Entwicklung und Kultur, Opladen 1998, S. 342.

Weiße Identitätskonstruktion

»Der Stier, der nach ihrer Meinung Europa getragen haben soll, verkörpert sicher recht gut Sitten und Eigenart der Europäer. Seine Kühnheit hat, bei allem trotzigen Übermut, etwas Erhabenes, sein Gehörn lässt ihn schön erscheinen, er ist ganz weiß, hat eine große Kehle und einen fleischigen Hals; so steht er da, Führer und Aufseher der Gestüte; von großer Enthaltsamkeit, zeigt er sich doch, sobald er dem anderen Geschlecht zugeführt wird, überaus leidenschaftlich, um gleich darauf wieder keusch und maßvoll zu sein. So ungefähr ist auch die Natur der Europäer beschaffen, namentlich derjenigen, die weit im Norden Europas ansässig sind.«[755]

Wer oder was ist Europa? Die Frage nach kulturellen und politischen Strategien für einen kollektiven Identitätsentwurf ist heute mindestens so aktuell wie im 16. Jahrhundert, als der Kosmograph Gerhard Mercator (1512–1594) den weißen Stier als Identifikationsfigur *par excellence* für die männlichen, *weißen* (Nord-)Europäer beschrieb.[756] Die Europa ist hingegen eine ambivalente Figur zwischen Opfer und Triumph, sie kann auch als das weibliche, fremde Andere gelesen werden. Obwohl der Europa-Mythos ein zentrales Thema der europäischen Malerei ist, wurde die Körperfarbe Europas bisher gar nicht und die Farbe des Stieres nur gelegentlich erwähnt.[757] Es zeigt sich, dass seit Ovid das Weiß des Stieres von eminenter Bedeutung ist, in der Malerei allerdings seit dem 16. Jahrhundert dem Weißsein der Europa untergeordnet wird.

Ausgangspunkt meiner Überlegungen war ein der Forschung weitestgehend unbekanntes, anonymes italienisches Gemälde des 17. Jahrhunderts im Bestand des Landesmuseums Mainz (Abb. 55). Da es bisher weder einem Künstler noch einer ästhetischen Innovation zugeordnet werden konnte, ist sein Standort das Depot.[758] Die in ihm zu findende, naheliegende Kontrastierung einer sehr hell ausgeführten Europa mit einem nahezu schwarzen Stier stellt eine singuläre Abweichung von der ikonografischen Tradition dar, die einen weißen Stier überliefert.[759] Es

755) Gerhard Mercator: Atlas oder kosmographische Gedanken (1595), zitiert nach Almuth-Barbara Renger (Hg.): Mythos Europa. Von Ovid bis Heiner Müller, Leipzig 2003, S. 89.

756) Die in diesem Kapitel dargelegten Überlegungen knüpfen an den folgenden Aufsatz an: Anna Greve: Der Europa-Mythos: Ein weißer Stier und eine hellhäutige Europa, in: Martin Schulz und Beat Wyss (Hg.): Techniken des Bildes, München/Paderborn 2010, S. 313-328.

757) Zur europäischen Identitätsforschung vgl. Klaus Bußmann und Elke Anna Werner (Hg.): Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder, Stuttgart 2004; Ingrid Baumgärtner, Claudia Brinker-von der Heyde, Andreas Gardt und Franziska Sick (Hg.): Nation – Europa – Welt. Identitätsentwürfe vom Mittelalter bis 1800, Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit, H. 3/4, Frankfurt am Main 2007; Wolfgang Schmale: Geschichte und Zukunft der europäischen Identität, Stuttgart 2008.

758) Ich danke Dr. Eva Brachert und Gernot Frankhäuser, Landesmuseum Mainz, für die Diskussion meiner Thesen vor dem Original.

759) Dies ergab die Auswertung der ca. 250 Abbildungen in Barbara Mundt (Hg.): Die Verführung der Europa, Ausst.-Kat., Kunstgewerbemuseum Berlin, Frankfurt am Main 1988 und Marie-Louise

ist also zu fragen, wie der maltechnischen Herausforderung begegnet wurde, auf der Leinwand das Ideal von Weiß-Sein durch den männlich konnotierten Stier mit weißem Fell einerseits und die weibliche Europa mit heller Körperfarbe andererseits darzustellen.

Der Europa-Mythos: Ein weißer Stier und eine »hellhäutige« Europa

Der weiße Stier im Europa-Mythos lässt sich auf den mit der Sonne gleichgesetzten Amon Ra im alten Ägypten zurückführen.[760] Jupiter verwandelte sich in einen schneeweißen Stier und entführte die Europa von Phönizien nach Kreta, heißt es bei Ovid.[761] Diese Version setzte sich gegenüber der von Moschos erwähnten hellbraunen Färbung des Fells durch.[762] Der Europa wird hingegen keine helle Körperfarbe zugeschrieben. Dies erstaunt kaum, wenn wir uns ihre mythologische Herkunft vergegenwärtigen: Io war vormals in Gestalt einer Kuh von Phöniziern aus Kreta entführt worden. Aus ihrer Verbindung mit Jupiter ging Epaphos hervor, der am Nil geboren wurde und sich später dort mit Memphis verband. Aus dieser Verbindung entstand Libya, Namensgeberin des afrikanischen Kontinentes.[763] Aus deren Verbindung mit Poseidon ging Agenor hervor, Herrscher des phönizischen Reiches an der östlichen (asiatischen) Mittelmeerküste mit einer großen Kolonie an der nordafrikanischen Küste. Er war Vater der Europa. Mit ihrer Entführung durch Jupiter schließt sich der räumliche Kreislauf über fünf Generationen. Er ist von Familienzwist geprägt, lässt die Abgrenzungen der drei Kontinente aus Sicht des Mythos allerdings sinnlos erscheinen, wie Herodot bereits in Bezug auf die geografische Bezeichnung formulierte.[764]

Die künstlerische Rezeption des Europa-Mythos geht wie die geografische Bezeichnung bis ins 5. Jahrhundert vor Christus zurück.[765] Die

von Plessen (Hg.): Idee Europa. Entwürfe zum »Ewigen Frieden«. Ordnungen und Utopien für die Gestaltung Europas von der pax romana zur Europäischen Union, Ausst.-Kat., Deutsches Historisches Museum Berlin, Berlin 2003.

760) Vgl. Mundt 1988 (wie Anm. 759), S. 18.

761) Vgl. Ovid: Metamorphosen, hg. von Hermann Breitenbach, mit einer Einleitung von L. P. Wilkinson, Stuttgart 1995 (1. Aufl. 1975), Buch II, Zeile 840-875.

762) Dies lässt sich nachvollziehen anhand der repräsentativen Textsammlung von Renger 2003 (wie Anm. 755).

763) In der Antike war Afrika die Bezeichnung für das heutige Territorium Tunesiens, das römische Provinz war. Libya wurde dagegen der Kontinent, d. h. das aus griechisch-römischer Perspektive bekannte Territorium Nordafrikas zwischen dem heutigen Ägypten und Äthiopien genannt.

764) Vgl. Herodot: Historien, Buch IV, Kapitel 45, in: Renger 2003 (wie Anm. 755), S. 23.

765) Hippios nennt im 5. Jahrhundert vor Christus erstmals »die Teile der Welt nach den Ozeaniden Asia und Europa«. Zitiert nach Plessen 2003 (wie Anm. 759), S. 47.

frühesten figürlichen Darstellungen der Europa sind Terrakotten, attische schwarzfigurige Halsamphoren und Glockenkratere. Sowohl eine Gleichfarbigkeit zwischen der Europa und dem Stier in Braun als auch in Schwarz kann gegeben sein. Aber ebenso eine unterschiedliche Farbigkeit, wie sie auf einem apulischen Teller zu finden ist: eine dunkle Europa vor einem weißen Stier (Abb. 56). Es soll keinesfalls behauptet werden, dass sich eine direkte Entwicklungslinie zwischen diesen griechischen kunstgewerblichen Objekten und der italienischen Malerei des 16./17. Jahrhunderts ziehen lässt. Die Kontinuität des ikonografischen Motivs über die Veränderungen künstlerischer Techniken und Stile entlang der Jahrhunderte hinweg erlaubt dennoch die Frage, wie es in Bezug auf die Körperfarbe zu einem grundlegenden Wandel kam.

Wiederholt ist eine Konjunktur des Europa-Motivs ab 1497 konstatiert worden, ausgelöst durch die erste illustrierte, venezianische Ovid-Ausgabe.[766] Die in der Folgezeit stattfindenden innereuropäischen Glaubenskämpfe um die Reformation und die so genannten Türkenkriege sowie das zeitgleiche Vordringen von Europäern in nichteuropäische Gebiete waren politische Anlässe für eine neuartige Identitätssuche.[767] Angesichts neuer territorialer und kultureller Fremdheit wurde auf beiden Ebenen – auch innereuropäisch – neu erobert und Herrschaft ausgeübt. Die Metapher der Europa als Braut der Fürsten bot sich an.[768] Der Name Europa eröffnet die Möglichkeit, eine bis in die griechische Antike zurückreichende Traditionslinie herzustellen. Die Gefährdung von außen und die Mahnung zur Abwehr waren von Anfang an primäre Konnotate sowohl des Mythos als auch des Begriffs.[769] Karl »der Große« führte den Begriff Europa als Herrschaftslegitimation, Territoriumsbezeichnung in Abgrenzung zu Südeuropa und Alternative zu dem negativ konnotierten *occident* ein.[770] Der synonym dazu verwendete Begriff Abendland fand im Deutschen ab dem 16. Jahrhundert insbesondere durch die Nutzung Martin Luthers in seiner Bibelübersetzung

766) Vgl. Heinz R. Hanke: Die Entführung der Europa. Eine ikonographische Untersuchung, Köln 1963, S. 37.

767) Vgl. Wolfgang Schmale: Europa – die weibliche Form, in: L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft, Nr. 11 (2000) 2, S. 219.

768) Vgl. Wolfgang Schmale: Europa, Braut der Fürsten. Die politische Relevanz des Europamythos im 17. Jahrhundert, in: Bußmann/Werner 2004 (wie Anm. 757), S. 241-267.

769) Vgl. Dietmar Kienast: Auf dem Weg zu Europa. Die Bedeutung des römischen Imperiums für die Entstehung Europas, in: Hans Hecker (Hg.): Europa – Begriff und Idee. Historische Streiflichter, Bonn 1991, S. 15-31.

770) Vgl. Jürgen Fischer: Oriens – Occidens – Europa. Begriff und Gedanke »Europa« in der späten Antike und im frühen Mittelalter, Wiesbaden 1957; Rudolf Hiestand: »Europa« im Mittelalter – vom geographischen Begriff zur politischen Idee, in: Hecker 1991 (wie Anm. 769), S. 33-48.

Verbreitung. Okzident und Abendland als Bezeichnungen für den der untergehenden Abendsonne am nächsten gelegenen Erdteil lassen sich ebenso wie Europa auf das phönizische *erob* (dunkel, Abend) zurückführen. Die ihnen entsprechenden Antonyme Orient und Morgenland sind dagegen ebenso wie Afrika (phönizisch *afar*: Staub, lateinisch *apricus*: sonnig) mit hell assoziiert. Im Verlauf der Jahrhunderte ist es somit zu einem grundlegenden Farbwechsel gekommen. Das griechische Ευρώπη (Eurōpē) ist ein Kompositum aus ευρύς (eurýs: weit) und ώψ (ōps: Sicht, Gesicht), der Name Ευρώπη (Eurōpē) bedeutet also in etwa »die [Frau] mit der weiten Sicht«. Im *Universal-Lexikon* von Johann Heinrich Zedler (1706–1751) wird darüber hinaus eine sprachliche Rückführung des Namens Europa auf »weißes Gesicht«[771] diskutiert, die aus heutiger Perspektive keineswegs absurd erscheint, es aber angesichts der bisherigen Ausführungen wird. Der sich bis dahin vollzogene Prozess der Etablierung von »heller Hautfarbe« als kollektivem Merkmal der Europäer_innen hatte auch dessen Identifizierung in der Vergangenheit zur Folge. Im Zusammenhang damit sei daran erinnert, dass die vormals mit der südlichen Mittelmeerküste assoziierten Bewohner_innen Afrikas erst ab dem 16. Jahrhundert von Europa aus eine kollektive »dunkle Hautfarbe« zugewiesen bekamen.[772] Die in Antike und Mittelalter aus dieser Region stammenden kulturellen Einflüsse wurden integraler Bestandteil europäischer Identität, ihre geografische Herkunft aber vergessen bzw. verdrängt. Zu Europa führt Zedler weiter aus, dass Agenor seine Söhne, die Brüder der Europa, auf die Suche nach ihr schickte – mit der Auflage, nicht ohne sie wiederzukehren.[773] Da diese sie nicht fanden, ließen sie sich allerorts nieder, worin eine erste Besiedlungspraxis, aber auch eine Rache der Europäer wegen der zuvor von den Afrikanern geraubten Io ausgemacht wird. Letzteres habe Europa zu der Ehre verholfen, den eigenen Kontinent zu benennen. Zedler räumt ein, dass es der kleinste Erdteil sei, der aber den anderen vorzuziehen sei. Der Charakter seiner Einwohner wird kollektiv als positiv beschrieben.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass der Mythos selber bereits die Rivalität der Mittelmeerregionen thematisiert, die Konnotation des Expansiven und der Allgemeinheitsanspruch sind integrale Bestandteile davon. Europa ist von Anfang an keine neutrale geografi-

771) Johann Heinrich Zedler: Großes vollständiges Universal-Lexikon, Bd. 8, Halle/Leipzig 1734, Sp. 2192.

772) Vgl. hierzu den Abschnitt »Die Erfindung von ›Hellhäutigkeit‹ als Norm in der venezianischen Malerei« (S. 186).

773) Zedler 1734 (wie Anm. 771)., Sp. 2193-2194.

sche Bezeichnung, sondern ein politisch-kulturelles Postulat.[774] Der von Benedict Anderson beschriebene Prozess der »Erfindung der Nation« gilt auch für das Gebilde Europa.[775]

In Folge der Konjunktur des Europa-Mythos entstehen ab dem 16. Jahrhundert in der bildenden Kunst 1.) die Personifikation Europa als Teil von Herrschaftsallegorien, 2.) die Erdteilallegorie und 3.) das Europa-Imago[776] als Verbindung der Europa mit einer kartografischen Darstellung, wie erstmals in der *Cosmographia* von Sebastian Münster (1488-1552) zu finden. Diesen neuartigen Bildentwürfen ist gemeinsam, dass Weiblichkeit, Schwäche und Ambivalenz als mögliche Assoziationen zu Europa getilgt sind:

> »Auf den ersten Blick wird man vielen Darstellungen des Mythos keine politische Bedeutung zutrauen und die Frage danach als eine an den Einzelfall ansehen. In Wirklichkeit jedoch lautet die Frage, ob eine unpolitische Interpretation des Mythos überhaupt möglich war?«[777]

Der Verlust des Stieres aus dem Bild erfordert die Übertragung seiner elementaren Eigenschaften auf die Europa, die so zu einem politischen Körper als Träger eines Bildgedankens wird. In der christlichen Interpretation des mythologischen Themas verkörpert die Königstochter den menschlichen Geist, der dem menschlichen Leid preisgegeben wird, sich mit den Augen des Herzens Gott zuwendet und sich der Erkenntnis seines Heils erfreut, wie es in Nicolaus Reusners (1545-1602) *Emblemata* heißt.[778] Die Europa wird damit zur Repräsentantin der Menschheit insgesamt gemacht. Das Verhältnis zwischen ihr und dem göttlichen Stier wurde sowohl in literarischen als auch bildkünstlerischen Interpretationen zwischen den Extremen einer gewaltvollen Entführung und einer erotischen Verführung verhandelt: Ist der Mensch an sich (oder die Frau) Gott (dem Mann) ausgeliefert? Fügt er/sie sich diesem Schicksal bzw. nimmt es gar selbst in die Hand? 1988 wies Annegret Friedrich

774) Vgl. Paul Richard Blum: Europa - Ein Appellbegriff, in: Archiv für Begriffsgeschichte, Nr. 43 (2001), S. 149-171.

775) Vgl. Benedict Anderson: Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London 1983.

776) Vgl. Schmale 2004 (wie Anm. 768), S. 244.

777) Zedler 1734 (wie Anm. 771), S. 249.

778) Vgl. Arthur Henkel und Albrecht Schöne (Hg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart/Weimar 1996 (1. Aufl. 1967), Sp. 1727-1728.

anhand von Panofskys Interpretation der Veränderungen des Motivs vom Mittelalter zur Renaissance die anhaltende Mythenfortschreibung aus männlicher Eroberperspektive nach.[779]

Weiße Menschen als ikonografisches Motiv

Die Assoziation des Lichtgottes Jupiter mit Christus als »Licht der Welt« und männlicher Vergeistigung als Gegenpol zu irdischer Weiblichkeit entspricht auf der Ebene der Geschlechterkategorie der moralischen Aufladung des Weiß-Schwarz-Dualismus im europäischen Denken, der in den vorangegangenen Kapiteln immer wieder thematisiert worden ist. In einer lateinischen Ovid-Ausgabe von 1509 wird die weiße Farbe des Stieres als »sine macula et ruga, albissimus per castitatem« interpretiert.[780] Die Kopplung von positiv konnotiertem Weiß mit Männlichkeit steht im Widerspruch zu dem Phänomen, dass in der europäischen Malerei Frauen traditionell heller als Männer dargestellt werden. Auch dies wurzelt in der griechischen Antike. Helle Haut war ein Merkmal der Frauen der Polis-Bürger und insofern ein Statussymbol, als damit die Beschäftigung im Schatten des Hauses – im Gegensatz zur körperlichen Arbeit auf dem Feld – sichtbar wurde.[781] Entsprechend war helle Haut bei Männern ein Zeichen für Schwäche und Verweiblichung. Als Ausnahme galten Philosophen, deren Blässe sogar durch das Tragen weißer Kleidung unterstrichen und als Ausdruck ihrer Vergeistigung beschrieben wurde.[782]

Die geraubte Europa wird in der Renaissancemalerei immer heller und erhält 1581 in der Ovid-Übersetzung des deutschen Verlegers Sigmund Feyerabend erstmals eine »zarte weiße Hand«[783]. Die helle Körperfarbe der Europa kann am einfachsten durch einen dunklen Stier wie in dem Mainzer Gemälde unterstrichen werden (Abb. 55). Dies widerspricht allerdings der dargelegten Bedeutung des weißen Stieres. Das Gemälde entstand offensichtlich in Auseinandersetzung mit den drei durch Kopien und Stiche bekannten Vorbildern von Tizian (um 1477/90-1576), Paolo Veronese (1528-1588) und Guido Reni (1575-

779) Vgl. Annegret Friedrich: Die Schöne und das Tier. Mythos einer Mesalliance? In: Mundt 1988 (wie Anm. 759), S. 218-227.

780) Zitiert nach Hanke 1963 (wie Anm. 766), S. 88, Anmerkung 78.

781) Vgl. Susan Arndt: Weißsein - zur Genese eines Konzepts. Von der griechischen Antike zum postkolonialen »racial turn«, in: Jan Standke und Thomas Düllo (Hg.): Theorie und Praxis der Kulturwissenschaften, Berlin 2008, S. 108.

782) Vgl. Thomas Poiss: Die Farbe der Philosophen. Zum Motiv des »weißen Menschen« bei Aristoteles, in: Wolfgang Ullrich und Juliane Vogel (Hg.): Weiß, Frankfurt am Main 2003, S. 144-154.

783) Sigmund Feyerabend: Ovids Verwandlungen (1581), zitiert nach Renger 2003 (wie Anm. 755), S. 75.

1642).[784] An ihnen sei im Folgenden exemplarisch dargelegt, mit welchen Strategien die Farbassoziation Weiß hervorgerufen und das Weißsein des Stieres und dasjenige der Europa verhandelt werden.

Das 1562 an Philipp II. nach Spanien geschickte Gemälde Tizians mit dem Europa-Motiv nimmt erstmals eine Konzentration auf die Hauptgruppe vor, welche die rechte Bildhälfte einnimmt (Abb. 57).[785] Die Konzeption einer dramatischen Entführung weicht von der literarischen Vorlage Ovids ab, während das Motiv des weißen Stieres übernommen wird.[786] Ein Vergleich der Farbtöne von Draperie, Haut und Stier zeigt, dass lediglich das Gewand tatsächlich weiß erscheint. Die Haut wird durch die rote Grundierung bestimmt. Die Wangen der Europa glühen, ihre entblößte rechte Brust erscheint durch die Lichtführung deutlich heller als der Stier. Dieser soll aber trotz der mehrfarbigen Ausführung seines Fells von den Bildbetrachter_innen als weiß erkannt werden, der Künstler rechnet also mit dem Bewusstsein für dessen symbolische Bedeutung. Der lebhafte Pinselduktus entspricht der Thematik: Die mit heller Körperfarbe dargestellte Frau ist dem weißen, männlichen und zugleich göttlichen Tier vollkommen ausgeliefert.

Die Variationen des Themas durch Veronese zeichnen sich ebenfalls durch eine entscheidende Abweichung von Ovid aus und begründeten eine eigenständige ikonografische Tradition (Abb. 58).[787] Zyklische Darstellungen des Europa-Mythos waren in dieser Zeit zwar eigentlich schon veraltet, wurden von Auftraggebern aber insbesondere anlässlich von Hochzeiten gewünscht. Bereits ab 1500 lässt sich das Europa-Motiv vermehrt auf Hochzeitstruhen nachweisen.[788] Mit Veroneses Gemälde, das seit 1713 in der Sala dell'Anticollegio im Dogenpalast hängt, haben wir es aber auch – wie im Fall des Gemäldes von Tizian – mit der politischen Tradition der Europa-Darstellung als Braut europäischer Herrscher zu tun. In der Form des Simultanbildes wird der Europa-Mythos als Sequenz erzählt: Auf der linken Bildhälfte wird die hell ausgeführte

784) Vgl. Gernot Frankhäuser und Sigrun Paas: Götter, Helden, Heilige. Italienische Malerei des Barock, Ausst.-Kat., Landesmuseum Mainz, Berlin 2009, S. 38.

785) Vgl. Barbara Mundt: Große Bild-Erfindungen. Beispiele künstlerischer Interpretation des Europa-Themas in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Dies. 1988 (wie Anm. 759), S. 118. – Peter Paul Rubens fertigte in Madrid eine Kopie des Gemäldes von Tizian an, das sich heute im Museo del Prado befindet: Raub der Europa, um 1628/29, Öl/Lw., 181 x 200 cm.

786) Vgl. Erwin Panofsky: Titian and Ovid, in: Ders.: Problems in Titian. Mostly Iconographic, New York 1969, S. 164-166.

787) Paolo Veronese: Raub der Europa, um 1585, Öl/Lw., 240 x 303 cm, Venedig, Palazzo Duccale, Anticollegio; Raub der Europa, Öl/Lw., 75 x 113 cm, New York, Sammlung Piero Corsini; Raub der Europa, Öl/Lw., 244 x 310 cm, Rom, Pinacoteca Capitolina.

788) Vgl. Hanke 1963 (wie Anm. 766), S. 22.

Europa von ihren ebenfalls hell dargestellten Gefährtinnen geschmückt. Im Mittelgrund schreitet der Stier mit ihr auf dem Rücken zum Ufer, und im Hintergrund schwimmt der Stier mit der Frau auf dem Rücken, während diese sich nach ihren Gefährtinnen am Ufer umdreht. Anders als in Tizians Gemälde strahlt die Europa eine würdevolle Ruhe aus. Die beiden hell ausgeführten Putten am oberen Bildrand erinnern an Tizian. Vergleichbar ist ebenfalls die auffallend helle entblößte Brust der Europa. Das bei Ovid beschriebene Schmücken des Stieres mit Blumen deutete Veronese um: Die Europa wird nun mit Blumen, Broschen, einer weißen Perlenkette und einem Ohrring geschmückt. Veroneses Frauentypus mit heller Haut, blondiertem Haar und weißem Perlenschmuck entspricht dem venezianischen Schönheitsideal der Zeit, das auch in kosmetischer Literatur zum Ausdruck kommt.[789] Es ist herausgestellt worden, dass Perlenschmuck als Kontrast zu dunkler Haut verordnet wurde, wodurch die Markierung Schwarzer Menschen als exotisierte Luxusobjekte der *weißen* Sklaven-Besitzer-Klasse bekräftigt wurde.[790] In Kombination mit heller Haut sind Perlen dagegen über ihren Materialwert – als Zeichen für Wohlstand – hinaus ein Verweis auf innere Reinheit. Brust, Gesicht und Haut von Veroneses Europa sind sehr rosa, die Wangen glühen rot. Die Farbe des Stieres erscheint dunkler als die Brust der Europa, dennoch soll er als weiß verstanden werden. In den beiden anderen Fassungen des Themas von Veronese wird das Hinterteil des Tieres zur Unterstreichung hell beleuchtet. Auf derjenigen in Rom ist es dadurch sogar heller als die Haut der Europa. Im Vergleich zu Tizians Gemälde ist bei Veronese die Bedeutung des weißen göttlichen Stieres dennoch deutlich zugunsten der mit heller Körperfarbe dargestellten, weiblichen Europa als Braut zurückgetreten.

Von einem Vielfigurenbild in der Tradition Veroneses ausgehend, ließ Guido Reni in einer seiner Variationen des Europa-Themas, heute in der Sammlung Leasarte in Mailand, radikal sämtliche Assistenzfiguren und Andeutungen eines Handlungsablaufes weg (Abb. 59).[791]

789) Vgl. Marie-Claude Phan: Pratiques cosmétiques et ideal feminine dans l'Italie des XVème et XVIème Siecles, in: Denis Menjot (Hg.): Les soins de beauté, Nizza 1987, S. 109-122; Catherine Lanoë: La poudre et le fard. Une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières, Seyssel 2008.

790) Vgl. Kate J. P. Lowe: The Stereotyping of Black Africans in Renaissance Europe, in: Thomas F. Earle und Kate J. P. Lowe (Hg.): Black Africans in Renaissance Europe, Cambridge 2005, S. 46; Jane Fair Bestor: Titian's Portrait of Laura Eustochia. The decorum of female beauty and the motif of the black page, in: Renaissance Studies, Nr. 17 (2003), S. 644-649.

791) Zu den verschiedenen Fassungen und Kopien der Europa-Bilder von Reni vgl. Federico Zeri: Il Ratto di Europa di Guido Reni e »Un grand personaggi in Ispagna«, in: Diari di Lavoro (1976), S. 112-122; D. Stephen Pepper: Guido Reni. A Complete Catalogue of his Works with an Introduction Text, Oxford 1984, S. 285; Sybille Ebert-Schifferer (Hg.): Guido Reni und Europa, Ausst.-Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main 1988, S. 207-208.

Gemalt wurde das Werk für den Herzog von Guastalla, der es Diego Felipe de Guzmán, Gouverneur in Mailand und Herzog von Leganes, schenkte. Die mit heller Körperfarbe dargestellte Europa wird zu einer allegorischen Gestalt. Sie verkörpert die christliche Bildbotschaft einer Entführung der Seele zu Gott, der weiße Stier ist lediglich ihr Attribut. Ihr Dekolleté ist nahezu weiß, was mit dem stark verschatteten Stier unterstrichen wird. Wie bei Veronese zeigt die von links beleuchtete Halspartie aber, dass er »eigentlich« weiß ist.

Anders verhält es sich in dem – zeitweilig Reni zugeschriebenen – eingangs erwähnten Mainzer Gemälde (Abb. 55). Unverkennbar erinnert die Komposition an Tizian. Zentrale Figur ist die sehr hell ausgeführte Europa. Ihr entrückter Blick ähnelt demjenigen in Renis Gemälde. Anders als bei Tizian scheint sie die Pose des Opfers bewusst eingenommen zu haben, die Gestik des abwehrend erhobenen linken Arms ist eher rhetorisch denn spontan. Das helle Gesicht wird von dunklen Haaren umrahmt. Gekleidet ist Europa mit einem weiten – wie bei Veronese – mit Ockertönen ausgeführten, um die Hüfte geschlungenen Gewand, das die Brustpartie offen lässt. Brust, Wangen und Lippen heben sich ebenso wie die Schattierung unter dem erhobenen Arm durch ein kräftiges Rosa hervor. Der Stier nimmt den Großteil der unteren Bildhälfte ein. Diese dunkle untere Bildpartie wird lediglich durch den hellen Fellkranz am Maul des Stieres unterbrochen. Die plastische Weißhöhung und der Pinselduktus suggerieren an dieser Stelle exemplarisch die Fellstruktur. Aus der Nähe betrachtet ist die Farbwahl allerdings die gleiche wie diejenige der Haut der Europa. Durch die Zentrierung der Hauptgruppe – bei Tizian rechts im Bildraum – und die Auslassung der bei Tizian links zu sehenden Begleiterinnen der Europa tritt der erzählerische Gehalt des Europa-Mythos hinter die allegorische Repräsentation der hell ausgeführten Europa im Sinne Renis zurück, wobei der Stier allerdings nicht zum bloßen Attribut wie dort wird. Ein Vergleich des Kolorits in Tizians Darstellung und in dem Mainzer Gemälde mit Blick auf die Frage, wie sich das literarisch vorgegebene Weiß des Stieres zur hellen Haut der Europa verhält, zeigt, dass letzteres deutlich heller und mit einem sehr viel größeren Weißanteil gestaltet wurde und durch das gelbliche statt weiße Gewand, die dunklen Haare, den dunklen statt hellen Stier und die Lichtführung verstärkt wird.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass helle Körperfarbe neben dem Weißanteil im Farbauftrag durch eine graue oder rote Grundierung, eine Modellierung durch rosa erscheinende Schattenpartien sowie durch die Lichtführung und Kontrastierung mit einer dunkleren/farbigen Umgebung hergestellt wird. Das Mainzer Gemälde ist eine sin-

guläre Entscheidung für einen dunklen Stier, zur Unterstreichung der hellen Körperfarbe der Europa. Unverzichtbar ist allerdings der helle Fleck auf dem Kopf des Stieres als Verweis auf sein inneres Weiß-Sein, wie bereits in dem antiken Text von Moschos, wo es heißt:

> »Ihm war der übrige Leib ringsum hellbräunlichen Haares, aber ein silberner Kreis durchschimmerte mitten die Stirne.«[792]

Aufgrund der bewusst in Nuancen von Tizian abweichenden Komposition und der besonderen malerischen Qualität wurde das Mainzer Werk jüngst Luca Giordano (1634-1705) zugeschrieben.[793] Die hier dargelegten Überlegungen in Verbindung mit der Besonderheit, dass sich Giordanos verschiedene Fassungen des Themas durch Stiere mit dunklen Flecken auszeichnen, unterstreichen diese neue Wertschätzung des anonymen Gemäldes. Ein erstmals 2001 publiziertes Gemälde Giordanos aus einer Mailänder Privatsammlung weist eine sehr ähnliche körperliche Haltung und Komposition wie das Mainzer Bild auf.[794] Die Europa trägt ebenfalls ein gelbliches Gewand um die Hüften, beide Brüste sind entblößt, durch Rosa strukturiert und stark beleuchtet. Sie trägt eine weiße Perlenkette mit rot-goldenem Anhänger, ihre Wangen glühen. Das dunkle Fell des Stieres ist von hellen Partien an Kopf, Brust und Beinen durchsetzt.

Das charakterisierte, übliche Verfahren, die helle Körperfarbe der Europa durch einen verschatteten weißen Stier zu unterstreichen, wird in der oben beschriebenen allegorischen Fassung Renis ausgereizt (Abb. 59). Eine gegenteilige Konsequenz zog Jacob Jordaens (1593-1678) aus dem malerischen Konflikt zwischen weißem Stier und einer Europa mit heller Körperfarbe. In seiner sich heute in der Gemäldegalerie Berlin befindenden Fassung verschmelzen beide Körper zu einer weißen Einheit.[795]

Deutlich an Veronese angelehnt ist das Gemälde von Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), das sich heute in der Accademia in Venedig befindet.[796] Es stammt aus einer Privatsammlung in Belluno und muss

792) Moschos: Europa, Vers 1-36, zitiert nach Renger 2003 (wie Anm. 755), S. 27.

793) Vgl. Frankhäuser/Paas 2009 (wie Anm. 784), S. 41.

794) Vgl. die Abbildung in Wilfried Seipel (Hg.): Luca Giordano 1634-1705, Ausst.-Kat., Kunsthistorisches Museum Wien, Napoli 2001, S. 285: Luca Giordano: Raub der Europa, Öl/Lw., 176 x 230 cm, Mailand, Privatsammlung.

795) Jacob Jordaens: Raub der Europa, um 1615/16, Öl/Lw., 273 x 235 cm, Berlin, Gemäldegalerie.

796) Giovanni Battista Tiepolo: Raub der Europa, um 1720/22, Öl/Lw., 94 x 134 cm, Venedig, Galleria dell' Accademia.

einst Teil einer Palastausstattung gewesen sein. Erhalten sind im gleichen Format die weiteren mythologischen Themen Diana und Callisto, Diana und Actaeon sowie Apollo und Marsyas. In dem Europa-Bild thront auf der linken Bildhälfte im Vordergrund die hell ausgeführte Europa in einem weißen Kleid, das – von der Lichtführung unterstützt – die hellste Partie im Bild bildet. Körper- und Kleidfarbe sind nahezu identisch, nur die Wangen der Europa glühen rot. Die helle Körperfarbgebung wird einerseits durch den verschatteten weißen Stier betont und andererseits mit der Weißsymbolik des Kleides verschmolzen und durch das Erröten der hellen Haut unterstrichen. Links vor Europa ist in Rückenansicht ein dunkel ausgeführter junger Diener in gelber Hofkleidung dargestellt. Während die Europa *en face* zu sehen ist, handelt es sich bei dem Kopf des Dieners um ein verlorenes Profil. Die sich ab dem 16. Jahrhundert etablierende Kontrastierung vornehmer heller Körperfarbgebung mit sozial niedrig definierter dunkler Körperfarbgebung wird hier erstmals konsequent mit dem Europa-Mythos kombiniert. Tiepolo war Zeitgenosse von Anton Wilhelm Amo und Angelo Soliman, die in der Einleitung vorgestellt wurden. Als im höfischen bzw. universitären Kontext tätige Personen hätten sie sich alle drei begegnen können. In jedem Fall kann davon ausgegangen werden, dass Amo und Soliman europäische Kunst rezipierten, auch wenn keine entsprechenden Äußerungen von ihnen überliefert sind. In den früheren Europa-Motiven hätten sie als Schwarze Europäer die Konstruktion von heller Körperfarbe als Norm und das Verhandeln der Identität *weißer* Europäer_innen studieren können. Das Gemälde Tiepolos weist ihnen dagegen über die Körperfarbe eine soziale Position als exotische Diener zu, wie es auch die zeitgleich entstandenen Skulpturen Schwarzer Menschen der am sächsischen Hof tätigen *weißen* Künstler Balthasar Permoser und Johann Melchior Dinglinger tun.[797] Für ein ethnologisches Studium der *weißen* Anderen aus einer inneren Distanz heraus bleibt wenig Spielraum, da Schwarze Bildbetrachter_innen unausweichlich mit dem *weißen* Starren auf Schwarze Menschen konfrontiert sind.[798]

Entgegen der zahlreichen Variationen und vielschichtigen Interpretationen des Europa-Mythos entschieden sich Schriftsteller_innen und Maler_innen bis ins 20. Jahrhundert bezüglich des weißen Stieres für eine erstaunliche Texttreue. Erst in den 1920er- und 1930er-Jahren wird ein

797) Zu diesen Werken vgl. den Abschnitt »Ausstellungsbetrieb« (S. 82).

798) Seshadri-Crooks spricht von einem »regime of looking«, das ein rassistisches Blicken ist. Vgl. Kalpana Seshadri-Crooks: Desiring Whiteness. A Lacanian Analysis of Race, London 2000, S. 7.

schwarzer Stier in das Europa-Motiv eingeführt, bewusst mit negativer Konnotation. Wie in früheren Jahrhunderten dient das Thema als Metapher für den Zustand der europäischen Zivilisation. Der Roman *Der Neger Jupiter raubt Europa* (1925) von Claire Goll will die rassistischen Klischees der Zeit ironisieren und bedient sie dennoch.[799] Der Schwarze Kabinettschef des französischen Kolonialministeriums, Jupiter Djilbuti, erobert in diesem Text die *weiße* Kultur in Gestalt der *weißen* Alma Valery, die er aber letztendlich tötet – aus Eifersucht und dem Unvermögen heraus, sie absolut zu beherrschen. Unverkennbar sind die Anklänge an die Othello-Tragödie von William Shakespeare.[800] In einem Aquarell von Max Beckmann aus dem Jahre 1933 stürmt der dunkle Stier mit einer hilflos auf seinem Rücken hängenden, hell ausgeführten Europa davon und thematisiert so die Kriegsbedrohung seiner Zeit.[801] Die gegenwärtige Interpretation der Europa als Verlust-Figur berührt insofern das Konzept von Weißsein, als dass sie als allgegenwärtige und zugleich unmarkierte Norm charakterisiert wird.[802]

Weißsein als unmarkierte Norm

Das Europa-Motiv hat sich zur Analyse des Verhältnisses der Farbe Weiß und heller Körperfarbgebung (*picture*) zu der soziokulturellen Kategorie Weißsein (*image*) in der europäischen Malerei als geeignet erwiesen. Der auf der Leinwand mehrfarbig hergestellte Weiß-Eindruck des Stieres (*picture*) verweist auf sein (inneres) Weiß-Sein (*image*). Dieses wird als Männlichkeit, Überlegenheit und letztendlich Göttlichkeit verstanden. Nur scheinbar kollidiert dieses abstrakte Weiß-Sein mit dem Weißsein (*image*) der Europa, das als Weiblichkeit, Schicksalsergebenheit und Tugendhaftigkeit aufgefasst und über ihre helle Körperfarbe (*picture*) vermittelt wird. Wird beides als zwei Seiten einer Medaille aufgefasst, wird der Kern von Weißsein sichtbar: Die weibliche Tugend ist die Kehrseite der männlichen Dominanz, und beides ist Ausdruck des Privilegs, sich

799) Vgl. Claire Goll: Der Neger Jupiter raubt Europa, Basel 1925.

800) Vgl. hierzu den Abschnitt »*Weiße* Differenzbildung« (S. 169).

801) Max Beckmann: Der Raub der Europa, 1933, Aquarell über Bleistift, Frankfurt am Main, Städel Museum. Vgl. die Abbildung in Mundt 1988 (wie Anm. 759), S. 8.

802) Die Schriftstellerin Yoko Tawada schrieb 1995: »Die weibliche Figur der Europa ist diejenige, die in einer mythischen Zeit verloren gegangen sein soll. Ich sah ab und zu in einer Kneipe einige als Ritter verkleidete Europäer an ihrem Stammtisch sitzen, um sich über die verlorene Europa zu unterhalten. Sie stellten jedes Mal fest, daß sie abhanden gekommen sei, und diskutierten darüber, wie man sie wieder finden könnte. Dabei tranken sie guten Wein und nach einer Weile gingen sie friedlich nach Hause […]. Als ich in einem Gedicht schrieb, daß es Europa nicht gibt, meinte ich auf keinen Fall, daß sie verloren gegangen sei. Ich wollte eher behaupten, daß Europa bereits im Ursprung als eine Verlust-Figur erfunden wurde.« Yoko Tawada: Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht. In: Renger 2003 (wie Anm. 755), S. 217.

selbst als Norm definieren zu können, ohne diese benennen zu müssen. Weibliche helle Körperfarbe als äußeres Zeichen strebt dem männlichen inneren Weiß als Ideal entgegen.

Weißsein spielt auch in anderen ikonografischen Motiven der europäischen Malerei insbesondere dann eine Rolle, wenn weibliche Tugendhaftigkeit und das Geschlechterverhältnis verhandelt werden. Auf die Erfindung einer hell dargestellten Judith mit dunkel ausgeführter Magd durch Mantegna, Tizian und Veronese, die auch die Darstellung einer hell dargestellten Salome mit ausgeführter Begleitperson zur Folge hatte, wurde bereits an anderer Stelle hingewiesen.[803]

Die beschriebenen unterschiedlichen Lösungen im malerischen Umgang mit der Rivalität zwischen dem männlichen Weiß des göttlichen Jupiter und der weiblichen hellen Körperfarbe der menschlichen Frau, die von ihm verführt bzw. vergewaltigt wird, ist auch in dem ikonografischen Motiv von Leda mit dem in einen Schwan verwandelten Jupiter auszumachen. Wie bei dem Europa-Motiv finden sich in antiken Kunstwerken sehr verschiedene Farbvariationen. In der italienischen Renaissancemalerei ist ein verschatteter Schwan üblich,[804] aber bereits Tintoretto arbeitet mit einem weißen Tuch und Perlenschmuck als Verweise auf das Weiß-Sein Ledas.[805] Leda ist in der Diagonale des Gemäldes platziert, von dem weißen Tuch und einem roten Vorhang umrahmt, wodurch die Farbwerte angegeben sind, aus denen helle Körperfarbe konstruiert wird. Der Schnabel des Schwans ist im gleichen Farbton wie die Haut der Frau ausgeführt. In der zweihundert Jahre später entstandenen Darstellung des Motivs durch François Boucher (1703–1770) kommt das ganze Repertoire zum Einsatz: Die hell ausgeführte Haut der blonden Leda ist stark beleuchtet und an einigen Stellen fast ebenso weiß wie der Schwan.[806] Ihr Körper ist wie derjenige ihrer Begleiterin von einem weißen und einem roten Tuch umfangen, dessen Farbe sich in den Frauenlippen und am Schnabel des Vogels wiederfindet. Perlenschmuck ist am erhobenen Arm und im Haar der Leda zu sehen. Es wird nicht mit Farbgegensätzen, sondern engen Korrespondenzen

803) Vgl. Den Abschnitt »Die Erfindung von ›Hellhäutigkeit‹ als Norm in der venezianischen Malerei« (S. 186).

804) Vgl. die Abbildung in URL: http://www.prometheus-bildarchiv.de (25.07.2011): Leonardo da Vinci: Leda mit dem Schwan, um 1505-15, Öl/H., 130 x 78 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.

805) Vgl. die Abbidlung in URL: http://www.prometheus-bildarchiv.de (25.07.2011): Jacopo Tintoretto: Leda mit dem Schwan, um 1555, Öl/Lw., 147,5 x 147,5 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.

806) François Boucher: Leda und der Schwan, 1742, Öl/Lw., 60 x 74, Sammlung Stewart Resnick.

und dem Verschmelzen der Körper gearbeitet. Das auf der Leinwand materialisierte Weiß ist bei beiden gleichermaßen ein Verweis auf das *image* dieser Farbe.

Im Abschnitt »Schwarze Menschen als ikonografisches Motiv« (siehe S. 123) ist an zahlreichen Beispielen dargelegt worden, dass die Schwarzen Variationen der als Norm geltenden *weißen* ikonografischen Motive ab dem 16. Jahrhundert in der europäischen Malerei durch die Konstruktion von dunkler Körperfarbe als Ausnahmeerscheinung markiert werden. *Weiße* Menschen werden entsprechend dann zu ikonografischen Motiven, wenn ihr Weißsein im Zentrum der Bildbotschaft steht, und/oder wenn helle Körperfarbe explizit konstruiert wird. Im Fall der Europa ist ein derartiger Prozess ausführlich dargelegt worden. Noch offensichtlicher ist er in Bezug auf Andromeda. Bei Ovid heißt es:

> »Um sich und unter sich läßt er [Perseus] unendliche Völker; des Cepheus Fluren erblickt er zuletzt, aethiopischer Völker Behausung. Schuldlos mußte daselbst Andromeda Strafe erleiden – Ammon verfügte es wider das Recht – für die Zunge der Mutter. Wie er sie unten erblickte, der Enkel des Abas, die Arme fest an die Klippen, die harten, gebunden – er hätte für Marmor-Werk sie gehalten, doch rührte ein leichter Wind ihr die Haare, und es rannen die Tränen…«[807]

Die ausschließliche Assoziation von Marmor mit der Farbe Weiß und die in Europa dominanten Schönheitsnormen waren schon in der Antike, aber verstärkt ab dem 16. Jahrhundert Schuld daran, dass Andromeda in der Rezeption *weiß* imaginiert wurde.[808] In der europäischen Malerei ist – wie in den Gemälden Tizians und Veroneses – die Kontrastierung des hellen Frauenkörpers mit einem dunklen Hintergrund üblich (Abb. 61), obwohl der Originaltext gerade die Verschmelzung des Körpers mit dem Hintergrund betont, der nur aufgrund des bewegten Haares und der Tränen als lebendig erkannt wird. Dieser »Fehler« gab Francisco Pacheco in *Arte de la pintura* (1649) den Anlass zur Diskussion des Dilemmas zwischen der Verpflichtung des Malers, den literarischen Quellen möglichst exakt zu folgen, und dem Gebot, das *decorum* nicht zu

807) Ovid 1995 (wie Anm. 761), Buch IV, Zeile 669-675. – Zu weiteren Beschreibungen Andromedas in Ovids *Liebesbriefe und Liebeskunst* vgl. Thomas Ketelsen: Äthiopien. Fragmente des Fremden, in: Anna Greve und Kerstin Volker-Saad (Hg.): Äthiopien und Deutschland. Sehnsucht nach der Ferne. Ausst.-Kat., GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Berlin 2006, S. 74, Anmerkungen 35-39.

808) Vgl. hierzu Elizabeth McGrath: The Black Andromeda, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Nr. 55 (1992), S. 1-18; Ketelsen 2006 (wie Anm. 807), S. 64-68.

verletzen: »Perseo era el uno; y quise saber cómo Andrómeda le agrada en Ethiopía, vírgen negra, y cabello, y lindos ojos.«[809]

Wie im Fall des äthiopischen Kämmerers[810] waren es *weiße* Künstler, die im Kontext des niederländischen Kolonialismus Andromeda wieder mit dunkler Körperfarbe imaginierten – zur Kontrastierung des *weißen* Selbst. Bei Abraham van Diepenbeeck (1596–1675) ist der dunkle Körper vor einem hellen Felsen dargestellt; ein weißer Perlenohrring lässt die Haut umso dunkler erscheinen, ist aber auch der Verweis auf eine innere Reinheit (Abb. 60). Dieses in der Malerei so häufig zu findende Motiv wählte auch Shakespeare zur Beschreibung der leuchtenden Erscheinung Julias in *Romeo und Julia* (1595), in der es heißt: »As a rich jewel in an Ethiop's ear.«[811]

Andere niederländische Künstler hingegen sahen in der antiken Schrift *Aethiopica Historia* von Heliodorus einen Beweis für ihre Vorstellung einer *weißen* Andromeda. Das erstmals 1534 gedruckte und 1634 ins Niederländische übersetzte Werk fand schnell eine große Verbreitung in Europa. Es erzählt das Schicksal der äthiopischen Königstochter Charikleia, die nach ihrer Geburt aufgrund ihrer »hellen Haut« von ihrer Mutter Persina ausgesetzt wird, da diese den Vorwurf des Ehebruchs fürchtet. Als Ursache für das von den Eltern abweichende Erscheinungsbild der Tochter stellt sich heraus, dass Persina während des Geschlechtsaktes mit ihrem Gemahl König Hydaspes ein Gemälde der nackten Andromeda anschaute. Der niederländische Maler Karel van Mander III. (1606/8–1670) stellte dieses Epos um 1640 in einem Zyklus von zehn Gemälden dar, deren Auftragssituation und ursprüngliche Hängung bis heute ungeklärt sind.[812] In der zentralen Episode des Geschlechtsaktes sind durch Körperfarben, Gesichtszüge und Haarstruktur im Medium der Malerei körperliche Stereotype konstruiert,[813] welche die Vorstellungen von »afrikanisch« und »europäisch« in den »Rasse«-Theorien des 18. Jahrhunderts vorwegnehmen. Die untrennbare Koppelung der körperlichen Erscheinung an den Charakter der Dargestellten wird durch ihre Haltungen und Handlungen unterstrichen: Hydaspes umfasst die

809) Francisco Pacheco: Arte de la pintura (1649), hg. von Francisco Javier Sanchez Canton, Madrid 1956, S. 265. – Vgl. hierzu auch McGrath 1992 (wie Anm. 808), S. 6-7.

810) Vgl. den Abschnitt »Der äthiopische Kämmerer« (S. 152).

811) Zitiert nach Ketelsen 2006 (wie Anm. 807), S. 75, Anmerkung 52.

812) Vgl. Joneath Spicer: Heliodorus's *An Ethiopian Story* in Seventeenth-Century European Art, in: David Bindman und Henry Louis Gates (Hg.): L'Image du Noir dans l'Art Occidental, Bd. 3,1: From the »Age of Discovery« to the Age of Abolition. Artists of Renaissance and Baroque, London 2010, S. 307-335.

813) Vgl. die Abbildung in Bindman/Gates 2010 (wie Anm. 812), S. 325: Karel van Mander III.: Hydaspes und Persina, um 1640, Öl/Lw., 110 x 220 cm, Kassel, Gemäldegalerie.

Brust von Persina, die ihr Knie über sein Bein gelegt hat und ihn mit der rechten Hand umarmt, während die tugendhafte Andromeda im Bild ihren Körper vor Scham windet, weil sie ihn aufgrund ihrer Fessel nicht bedecken kann. Die Tatsache, dass bei dieser Kontrastierung das ursprüngliche Schwarzsein der Andromeda getilgt, ihre körperliche, soziale und kulturelle Ähnlichkeit mit dem Königspaar vollständig negiert wird, macht die Gewalttätigkeit derartiger Kunstwerke deutlich, die spätere »Rasse«-Theoretiker wesentlich beeinflusst haben dürften.[814]

814) Vgl. den Abschnitt »Rasse« (S. 31).

Copyrighted material

IV. Globale Kunstgeschichte

Was Kritische Weißseinsforschung für das wissenschaftliche Arbeiten in der europäischen Kunstgeschichte bedeutet, wurde anhand der Themenkomplexe Werktitel, Bildbeschreibung, Farbe, Perspektive und Ausstellungsbetrieb diskutiert, um aufzuzeigen, dass nicht nur einzelne ikonografische Motive, sondern das Gesamtverständnis des akademischen Faches davon betroffen ist. Im Anschluss wurde die Perspektive der Kritischen Weißseinsforschung exemplarisch auf drei verschiedenen Forschungsfeldern angewandt und demonstriert, dass hier noch große Forschungslücken bestehen. Nun sollen weitergehende Überlegungen folgen, bei denen die Konsequenzen dieser neuen Perspektive für die kunsthistorische Lehre im Vordergrund stehen. Ist eine globale Kunstgeschichte denkbar?

Im *Art Journal* wurde 1982 die »Krise der Disziplin« diskutiert.[815] Die Dominanz der westeuropäischen Kunst wurde eher als Zufallsprodukt der Geschichte denn als Resultat ungleicher Machtverhältnisse gesehen:

> »We more or less accepted as a truth that the linear progression of Italian art from the fourteenth century of the seventeenth was paradigmatic of all artistic developments, but we believed, at least in retrospect, that the establishment of Italian art of the Renaissance and Baroque periods as a paradigm was merely an accident of educational and academic circumstances and that other circumstances would have given this privilege to Sung or Mughal art.«[816]

815) Vgl. The Crisis in the Discipline, Art Journal, Nr. 42 (1982) 4.

816) Oleg Graber: On the Universality of the History of Art, in: Ebd., S. 282.

Oleg Graber prognostizierte damals zwei mögliche Entwicklungen für die Kunstgeschichte: entweder eine zunehmende Diversifizierung aufgrund neuer Wissensproduktionen über nichteuropäische Kunst, oder eine radikale methodische Neudefinition europäischer Kunstgeschichte, die sich selbst in Frage stellen und ihre synchronen und diachronen Einordnungen in größere Raumeinheiten vornehmen müsse. 1987 begründete Rasheed Araeen das Kunstjournal *Third Text*, mit dem eine globale Plattform für den Kampf gegen koloniale Strukturen geschaffen wurde:

> »*Third Text*'s object is then not to reveal what already exists but is ignored, nor to produce real differences that somehow might be more resistant to assimilation, but to propose a counter-hegemony. What the essays [...] share, in spite of their dissimilarities, their diversity, their conflicting and contradictory methods and models, is an alternative cosmopolitanism to that generated in the metropolis: a global culture of radical democracy. That this democracy exists only in an attainable future, far from negating it, provides it with the ethical structure underpinning its aesthetic.«[817]

2002 konnte mit 50 Ausgaben von *Third Text* bereits auf eine eigene Tradition zurückgeblickt werden. Eine neue Form von differenzierter Inklusion und strukturellem Rassismus in den Kunstinstitutionen der Gegenwart wurde diagnostiziert, die sich durch die Exklusion von »non-whites« weiterhin als Bastionen der *weißen* intellektuellen Suprematie verstünden.[818] Nicht-*weiße* Künstler_innen und Theoretiker_innen würden von den dominanten Diskursen nur dann wahrgenommen, wenn ihre Werke als typisch und authentisch für eine Opferperspektive gelten könnten:

> »The *victim* is important for the liberal gaze, it is the way the powerful prove their humanism, and thus deflect the critical gaze of the deprived from its source of power.«[819]

Weder auf Graber noch Araeen beziehen sich die monumentalen Buchproduktionen von David Summers (*Real Spaces. World Art History and the*

817) Sean Cubitt: In the Beginning. *Third Text* and the Politics of Art, in: Rasheed Araeen, Sean Cubitt und Ziauddin Sardar: The *Third Text* Reader on Art, Culture and Theory, London/New York 2002, S. 6.

818) Vgl. Rasheed Araeen: A New Beginning. Beyond Postcolonial Cultural Theory, in: Araeen u. a. 2002 (wie Anm. 817), S. 335.

819) Ebd., S. 342.

Rise of Western Modernism, 2003), John Onians (*Atlas of World Art*, 2004 und *Art, Culture, Nature. From Art History to World Art Studies*, 2006) sowie James Elkins (*Is Art History Global?* 2008 und *Art and Globalization* 2010). Summers gruppiert die weltweite Kunstproduktion entlang thematischer Konzepte, deren universale Gültigkeit er annimmt.[820] Obwohl es seine Absicht ist, den Begründungsmechanismus für die Überlegenheit westlicher Modernität aufzuspüren und zu entkräften, arbeitet er mit einer ganz und gar westlich gedachten Systematik, die mit anthropologischen Konstanten argumentiert und durch die Aushebelung der Chronologie Momente der Berührung, Übergänge und wechselseitige Einflüsse auslässt. Onians *Atlas of World Art* suggeriert ebenfalls, die weltweite Kunstproduktion könne in einer einheitlichen Systematik erfasst werden.[821] Sein Konzept einer geografischen Kartografierung wäre erst dann annähernd konsequent, wenn der Seitenumfang den Quadratkilometern der Kontinente entsprechen und das große Nicht-Wissen durch leere Seiten zum Ausdruck käme; denn derzeit enthält der *Atlas* beispielsweise für den Zeitraum von 1500 bis 1800 siebzehn Abschnitte zu Europa und nur zwei zu Afrika. Daraus nicht den Schluss zu ziehen, dass die europäische Kunstproduktion ungleich vielfältiger war, setzt bei den Leser_innen ein hohes Maß an Vorwissen und Skepsis gegenüber gedruckter Expertenliteratur voraus, zumal Onians Einleitung gar nicht auf diese Problematik eingeht. Auf den ersten Blick nicht so klar zu erkennen ist die Aufrechterhaltung *weißer* Definitionsmacht bei Elkins. 2007 publizierte er in *Is Art History Global?* fünf Thesen zur globalen Kunstgeschichte, die Ergebnisse einer Gesprächsrunde darüber sowie 28 Essays zur Thematik von Kunsthistoriker_innen aus der ganzen Welt. Seine Fragestellung umreißt er mit den Worten:

> »What is the shape, or what are the shapes, of art history across the world? Is it becoming global – that is, does it have a recognizable form wherever it is practiced? Can the methods, concepts, and purposes of Western art be suitable for art outside of Europe and North America? And if not, are there alternatives that are compatible with existing models of art history?«[822]

Aufgrund der Tatsachen, dass die Kunstgeschichte ein europäisch und nordamerikanisch geprägtes Fach sei, sie eng mit den dortigen Natio-

820) Vgl. David Summers: Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism, London 2003.

821) Vgl. John Onians: Atlas of World Art, London 2004.

822) James Elkins (Hg.): Is Art History Global? New York 2007, S. 3.

nalgeschichten verbunden sei, sich eine Ablösung durch neuere Bildwissenschaften abzeichne, in anderen Weltgegenden eher die Kunstkritik vorherrsche und eine methodische Kohärenz utopisch sei, kommt er zu dem Schluss, dass eine globale Disziplin nur durch eine Homogenisierung der westlichen Tradition über die Kulturen hinweg erreicht werden könne. Dennoch setzt er die internationalen Gesprächsrunden fort, deren aktuellen Stand er in *Art and Globalization* (2010) zusammen mit Zhivka Valiavicharska publizierte.[823] Persönlichkeiten wie Araeen, die der Thematik seit Jahrzehnten nachgehen, wurden nicht geladen, aber zu externen Stellungnahmen aufgefordert. Araeen bringt den Zynismus dieses Vorgehens auf den Punkt:

> »How can I respond to the debate of which I'm not an active part, not as a subject but an object which is being looked at by those who claim to possess knowledge? But do they? What is the source of their knowledge, if not the very institutional discourse which is under their scrutiny and critique? Do the participants of the seminars know that they themselves are the victims of the ignorance perpetuated by the very institutional space they occupy?«[824]

Auch die deutschsprachige Debatte bezieht sich vor allem auf die Gegenwartskunst und wird hauptsächlich von *weißen* Autor_innen geführt. Peter Weibel konzipierte 1997 die Ausstellung *Inklusion – Exklusion* als »neuen Atlas künstlerischer Praktiken jenseits geopolitischer Grenzen«[825]. Die europäische Kunstgeschichte bezeichnet er als Geschichte der Exklusion und Europa als Geburtsort des Kolonialismus, der exportiert wurde. Dass es in Zukunft weniger um die Globalisierung des westlichen Kanons denn um die Revision der Kriterien gehen könne, nach denen Aus- und Einschlüsse vorgenommen werden, vertreten auch Schmidt-Linsenhoff und Juneja, Inhaberin der ersten Professur für Globale Kunstgeschichte in Deutschland.[826]

823) Vgl. James Elkins und Zhivka Valiavicharska (Hg.): Art and Globalization, Pennsylvania State University Press 2010.

824) Rasheed Araeen: Letter on Globalization, in: Ebd., S. 140.

825) Peter Weibel (Hg.): Inklusion – Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und Migration, Ausst.-Kat., Graz, Köln 1997, S. 13. – Ebenfalls zu diesem Thema im selben Jahr erschienen: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997.

826) Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte, in: Irene Below und Beatrice von Bismarck (Hg.): Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanz in Kunst und Kunstgeschichte, Marburg 2005, S. 34; Monica Juneja: Global Art History and the »Burden of Representation«, in: Hans Belting, Jacob Birken, Andrea Buddensieg und Peter Weibel (Hg.):

Ein Jahr nach *Is Art History Global?* publizierten Kitty Zijlmans und Wilfried van Damme den Band *World Art Studies* (2008) als Ergebnis mehrerer Workshops an der Universität Leiden. Sowohl das im deutschsprachigen Kontext entwickelte Konzept einer »Weltkunst« aus den Anfängen des 20. Jahrhunderts als auch die globale Kunstproduktion der Gegenwart werden darin diskutiert.[827] Differenzierter als bei Elkins werden aktuelle Ansätze zur Erfassung weltweiter Kunstproduktion vorgestellt. Ausgangspunkt ist aber ebenfalls die Annahme einer anthropologischen Konstante, eines menschlichen »common hunger for art.«[828] Im Literaturverzeichnis der ausführlichen Einleitung von van Damme erscheinen u. a. die Namen Elkins, Onian, Summers, aber keine Autor_innen aus dem Netzwerk des *Third Text*. Der internationale Kongress für Kunstgeschichte führte im gleichen Jahr unter der Überschrift *Crossing Culture. Conflict, Migration and Convergence* die Debatte im australischen Melbourne weiter.[829] Neben den theoretischen Debatten um eine *Global Art History* bzw. *World Art History* demonstrierten mikrohistorische Untersuchungen, wie in der Kunstgeschichtsschreibung bisher kaum beachteten Beziehungen zu neuer Geltung verholfen werden kann.[830]

Im Deutschen wird derzeit hauptsächlich mit der englischsprachigen Terminologie operiert, erinnert »Weltkunstgeschichte« doch zu sehr an »Weltkunst«, über die Weibel bereits 1997 schrieb:

> »Vereinfachend könnte man sagen, ›Weltkunst‹ ist als ›Westkunst‹ und ›Westkunst‹ als ›weiße Kunst‹ definiert worden. Die Idee der ›Weltkunst‹ ist ein Kind der westlichen Zivilisation, geboren in der ideologischen Absicht, jede künstlerische Äußerung, die sich nicht dem westlichen Kanon anpaßt, zu unterdrücken und auszuschließen.«[831]

Global Studies. Mapping the Contemporary Art and Culture, Ostfildern 2011, S. 297.

827) Vgl. insbesondere Ulrich Pfisterer: Origins and Principles of World Art History – 1900 (and 2000), in: Kitty Zijlmans und Wilfried van Damme (Hg.): World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches, Amsterdam 2008, S. 69-89 und Marlite Halbertsma: The Many Beginnings and the One End of World Art History in Germany, 1900-1933, in: Ebd., S. 91-105.

828) Vgl. Zijlmans/Van Damme 2008 (wie Anm. 827), S. 21.

829) Vgl. Jaynie Anderson (Hg.): Crossing Culture. Conflict, Migration and Convergence. 32nd International Congress in History of Art, 13.-18.06.2008, Melbourne 2008.

830) Vgl. beispielsweise Christiane Esche-Ramshorn: Multi-Ethnic Rome and the Global Renaissance. Ethiopia, Armenia and Cultural Exchange with Rome during the Fifteenth Century, in: Anderson 2008 (wie Anm. 829), S. 173-178.

831) Weibel 1997 (wie Anm. 825), S. 11.

Im Oktober 2010 diskutierte der Ulmer Verein in Berlin die Möglichkeiten einer *Universalität der Kunstgeschichte.*[832] Im Zentrum stand die Frage, welche Methoden, Begriffe und Deutungsansätze geeignet sind bzw. entwickelt werden müssen, um den kulturellen Austausch und Transfer von Kunstwerken zu erforschen sowie die Rekonstruktion einer anderen als der bisher gängigen Vorgeschichte der heutigen europäischen Kunstgeschichte zu ermöglichen.[833]

Aus Perspektive der Kritischen Weißseinsforschung sehe ich an diesen aktuellen Debatten das Problem, dass sie sehr schnell von der Verdammung eines früheren Eurozentrismus zu der Forderung nach neuen, neutralen Wissenschaftsmethoden kommen, die anhand konkreter Objekte und Fallstudien entwickelt werden sollen. Die Machtposition der diskutierenden *weißen* Subjekte bleibt dabei unbenannt. Die frühere Dichotomie Europa/Nichteuropa wird durch eine Synthese in neuen Analyseräumen ersetzt, ohne die Ursprünge, die Dominanz und die Fortschreibungen des dichotomistischen Denkens im schreibenden Selbst mit einzubeziehen. Zentrale Fragen sind m. E. bisher nicht angesprochen worden: Inwieweit sind *weiße* Kunsthistoriker_innen dazu bereit, ihren bisherigen Kanon loszulassen, indem sie nicht nur ergänzende Studien betreiben, sondern materielle Ressourcen (Stipendien, Forschungsprojekte usw.) umwidmen, etwa von der Erforschung von Einzelfragen im Werk eines niederländischen Künstlers zur erstmaligen Inventarisierung von Kunst vieler nichteuropäischer Länder, um an dem Ausgleich zwischen Spezial-Wissen und Nicht-Wissen zu arbeiten? Unabhängig von neuen thematischen Schwerpunkten stellt sich die Frage, ob nicht gezielt Kunsthistoriker_innen des Globalen Südens gefördert werden sollten, jedoch ohne sie dabei auf ihre Rolle als »Andere« festzulegen? Welcher Platz wird Lücken und Nicht-Wissen im

832) Universalität der Kunstgeschichte? Methoden und Institutionen der Kunstgeschichte im globalen Kontext. Eine internationale Tagung des Ulmer Vereins in Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin. Dienstag, 12. Oktober 2010. – Wie schwierig es ist, global zu denken, zeigte sich auf dieser Tagung an vielen Stellen. Ganz persönlich machte mich ein Detail nachdenklich. Weder Organisator_innen noch Referent_innen mit fundierten Kenntnissen über lateinamerikanische Kunst thematisierten, dass das Tagungsdatum mit der Ankunft von Christoph Columbus in Guanahani zusammenfiel. Erfordert der Anspruch, in einem wissenschaftlichen Fach global zu denken, nicht auch eine Sensibilität gegenüber historischen Daten und politischen Gegenwartsereignissen, die in denjenigen Gesellschaften von Bedeutung sind, von deren Kunst man/frau spricht? Als in Kolumbien aufgewachsene Person, jagt der 12. Oktober mir immer noch jährlich einen Schauer über den Rücken. Der Ankunft der spanischen Kolonisatoren wurde während meiner Schulzeit mit einem gesetzlichen Feiertag gedacht. Die Erinnerung an die damit begonnenen Grausamkeiten durch eine Theatergruppe von Schüler_innen konnte noch in den 1990er Jahren zur Entlassung eines Geschichtslehrers führen. Wie viele solcher für Teile der Weltbevölkerung wichtiger Daten und Ereignisse übersehe ich täglich?

833) Die Tagungsbeiträge wurden unter dem Titel *Universalität der Kunstgeschichte*? als Heft 2 des Jahrgangs 40 (2012) der *kritischen berichte* publiziert.

bisherigen Kanon eingeräumt, wie soll mit diesen Lücken im Prozess des angestrebten Umbaus des Kanons verfahren werden? Für wen sind welche Ansätze und Diskussionen interessant? Wer partizipiert an diesen Debatten und wer sind eigentlich die potenziellen Zuhörer_innen?

Bis heute ist es an vielen deutschsprachigen Instituten selbstverständlich, dass Kunstgeschichte nur westeuropäische Kunst meint.[834] »Kunstgeschichte« wird damit als neutraler Oberbegriff definiert, während regionale Spezifizierungen wie »Ostasiatische Kunstgeschichte« als Untergruppen abgespalten und damit nicht gleichrangig behandelt werden.[835] Für die Erforschung der älteren Kunstproduktion nichteuropäischer Regionen sind in der deutschsprachigen Wissenschaft traditionell Disziplinen wie Afrikanistik, Amerikanistik oder Orientalistik zuständig, deren Gründungsgeschichten im europäischen Kolonialismus wurzeln. Die mangelnde Ausdifferenzierung in Architektur, bildende Kunst, Geschichte, Literatur, Sprache, Soziologie, Politik ging in erster Linie auf europäisches Unwissen zurück. Als herrschaftliches Nicht-Wissen wurde dies allerdings nicht als Lücke im *weißen* Wissenssystem definiert, sondern so interpretiert, dass nichteuropäische Kulturen ganz anders, weniger differenziert bzw. ganzheitlicher seien und es im Grunde in ih-

834) Nur an der Universität Heidelberg heißt es »Europäische Kunstgeschichte«, dabei ist der Studiengang sehr viel globaler ausgerichtet als an den meisten anderen deutschsprachigen Universitäten, an denen »Kunstgeschichte« gelehrt wird. Durch die Kooperationen mit dem seit 1965 bestehenden Studiengang Kunstgeschichte Ostasiens und dem seit 2008 arbeitenden Exzellenzcluster *Asien und Europa im globalen Kontext. Wechselnde Asymmetrien in kulturellen Austauschprozessen* eröffnen Seminare etwa zum Kunstaustausch zwischen Ostasien und Europa in der Frühen Neuzeit, chinesischer Kunst der Gegenwart oder Rassismus in der visuellen Kultur der Moderne den Studierenden Blicke in andere Kunstentwicklungen und relativieren Kanon und Methoden der europäischen Kunstgeschichte. An der Universität Wien wird nach eigenen Angaben »die bildende Kunst Europas seit der Spätantike sowie die der außereuropäischen Kulturen« gelehrt. Das Spektrum der Lehrveranstaltungen reichte im Sommersemester 2011 tatsächlich von »Höhlenmalerei« über »Manierismus in Florenz«, »Palladianismus«, »Kunstfotografie um 1900« bis hin zu »Weiblichen Gottheiten in Indien und Tibet«, »Asiatische Kunst in Wien« und »Immigration und Moderne Kunst und Architektur«. An der Freien Universität Berlin kann seit Wintersemester 2008/2009 der Masterstudiengang »Kunstgeschichte im globalen Kontext« mit den Schwerpunkten Europa und Amerika, Ostasien, Südasien oder Afrika studiert werden. An der Universität Bern existiert am *Center for Cultural Studies* das Masterprogramm »World Arts«, dem es um Inter- und Transkulturalität, Wertebildung im globalen Kulturbetrieb der Gegenwart und das Hinterfragen tradierter geografischer, fachlich-methodischer und historischer Grenzen geht. Aufgrund der bislang vorwiegend auf Englisch erfolgten Lehre und der nicht vollzogenen Integration in das Institut für Kunstgeschichte ist allerdings kein direkter Austausch mit der europäischen Kunstgeschichte gegeben. Vgl. zu Heidelberg URL: http://www.iek.uni-hd.de/studium/studium.html (24.05.2011); zu Wien URL: http://www.kunstgeschichte.univie.ac.at/institut-profil-geschichte-des-instituts/ (24.05.2011); zu Berlin URL: http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/khi/lehre_studium/ma/index.html (24.05.2011); zu Bern URL: http://www.ccs.unibe.ch/content/programme/iworld_arts_i_iwa_i/index_ger.html (12.05.2011).

835) Diese asymmetrische Benennungspraxis hat Susan Arndt exemplarisch an dem Verhältnis Religion/Naturreligion diskutiert. Vgl. Susan Arndt und Antje Hornscheidt (Hg.): Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk, Münster 2004, S. 96; Susan Arndt und Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk, Münster 2011, S. 693.

nen so etwas wie eine autonome Kunst im westlichen Sinne gar nicht gäbe. Es ist sehr viel leichter, etwas als objektiv nicht existent zu bezeichnen als zuzugeben, etwas Existentes nicht zu verstehen. Denn dadurch müsste eingeräumt werden, dass es eine Wirklichkeit außerhalb des – Objektivität beanspruchenden – *weißen* Erfahrungshorizonts gibt, die aufgrund der eigenen Denkstrukturen nicht erfasst werden kann. Von der Einbettung der christlichen Kunst sowohl in ihre unmittelbaren liturgischen als auch in ihre sozialgeschichtlichen Zusammenhänge bis hin zur Erforschung gegenwärtiger Kunstproduktion wird immer wieder der Beweis geführt, dass es auch in der europäischen Kunstgeschichte keine von ihren gesellschaftlichen Entstehungskontexten autonome Kunst gibt. Insofern erschließt sich die europäische Kunstgeschichte eigentlich auch nur im Rahmen einer »Europistik«, die gemeinhin als (europäische) Kulturwissenschaft bezeichnet und damit begrifflich und inhaltlich nicht mit Afrikanistik, Amerikanistik oder Orientalistik gleichgesetzt wird.

Während nichteuropäische Kunst in der meist nicht so benannten europäischen Kunstgeschichte kaum ein Thema ist, sind Nichteuropäer_innen ein häufiges Motiv der christlichen Ikonografie, da bekanntermaßen nicht Europa der zentrale biblische Handlungsort war. Dadurch ist eine grundsätzliche Asymmetrie, ein ungleiches Machtverhältnis, gegeben: Die europäischen Subjekte (Auftraggeber_innen, Künstler_innen, Kunstrezipient_innen und Wissenschaftler_innen) verfügen über Nichteuropäer_innen als Objekte, die im Sinne der eigenen Intentionen als solche konstruiert werden. Die Herkunft der Themen und das wandernde christliche Zentrum – aus Perspektive der europäischen Kunstgeschichte – von Jerusalem über Byzanz und Ravenna nach Rom werden durch exotisierte Versatzstücke angedeutet. Dass die – ebenfalls christliche Kunst befördernden – orthodoxen und äthiopischen Kirchen für sich andere Zentren definieren, wird auch heute noch nicht in Bezug dazu gesetzt. Die entlang der europäischen Kunstgeschichte gewollten Ausgrenzungsmechanismen sind heute sichtbar zu machen und in Frage zu stellen. Christentum war (und ist) nur im Singular existent, verschiedene Christentümer – entgegen der Realität – sprachlich und gedanklich nicht vorhanden. Die im 19. Jahrhundert als akademisches Fach gegründete europäische Kunstgeschichte steht ganz in der Tradition eines solchen Denkens. Dass dies nicht immer so war, zeigen die auf Isidor von Sevilla (um 560–636) zurückgehenden T-O-Karten, auf denen eine europäische Selbstdefinition als Peripherie gegenüber dem Zentrum Jerusalem erfolgt. Der Blick auf eine Weltkarte kann Studierende im ersten Semester darauf aufmerksam machen, wie klein das Territorium ist,

dessen Kunst sie zu studieren beabsichtigen und wie groß entsprechend ihr Nicht-Wissen über Kunst bleiben wird. Die bloße Benennung anderer Bildtraditionen und historischer Kontaktmomente zwischen ihnen erweckt sowohl Frustration als auch Neugierde, die als zwei Seiten einer Medaille notwendig sind: das Einsehen der eigenen Begrenztheit und der Antrieb zum Fragen nach dem, was sich jenseits der Grenzen befindet. Das biblische Verbot, sich kein Bild von Gott zu machen, wurde zu verschiedenen Zeiten bzw. in verschiedenen Regionen, aber auch unmittelbar nebeneinander unterschiedlich interpretiert und war eine zentrale politische Frage sowohl im byzantinischen Bilderstreit als auch zwischen Katholiken und Protestanten im 16. Jahrhundert. Die Herausbildung einer spezifischen westeuropäischen Kunst sah Belting dadurch bedingt, dass an das moderne Moment in den byzantinischen Ikonen angeknüpft und mit der römischen Tradition des Herrschaftsporträts verbunden wurde.[836] Die westliche Abgrenzung gegenüber der byzantinischen Frontalität des Altarbildes führte zur Weiterentwicklung des Aspektes der Lebendigkeit in der Darstellung, die von den italienischen Künstlern zum neuen zentralen Beurteilungskriterium der Kunst gemacht wurde. Um 800 n. Chr. wird das Christentum unter der Herrschaft Karls »des Großen« in Westeuropa nicht nur politisch, sondern auch architektonisch durch zahlreiche Pfalzgründungen etabliert. Es findet eine neue Zentrumsbildung gegenüber dem Mittelmeerraum statt. Der Begriff Europa wird am Hof Karls positiv besetzt und tritt an Stelle der früheren Bezeichnung *occidens*, der in der Bibel eine negative Wertung gegenüber dem Osten als Ursprung des Christentums innewohnte.[837] Gemeint war nicht der Kontinent, sondern der Herrschaftsbereich Karls in Abgrenzung zu Rom und Byzanz. Es handelte sich bei dem Appellbegriff Europa also nicht nur um eine Zukunftsvision, sondern zunächst um eine Negation der nichtmitteleuropäischen Umwelt, wodurch ein starkes Zentrum/Peripherie-Denken befördert wurde.[838] In dem Zuge wie Byzanz zum Baustein islamischer Geschichte wurde, blendete das westliche Christentum den Stellenwert dieser Region für die eigene Tradition aus.[839] In Verbindung mit den politischen Verhält-

836) Vgl. Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, S. 392.

837) Vgl. Volker Scior: Nation, Europa, Welt? Zum Spektrum früh- und hochmittelalterlicher Identitätsmuster in der Historiographie, in: Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit, H. 3/4, Frankfurt am Main 2007, S. 358.

838) Vgl. Johann Galtung: Frieden mit friedlichen Mitteln. Frieden und Konflikt, Entwicklung und Kultur, Opladen 1998, S. 359.

839) Vgl. Judith Herrin: Byzantium. The Surprising Life of a Medieval Empire, Princeton 2008.

nissen nach 1945 setzte sich eine westliche Forschung fort, die östliche Ursprünge und Parallelentwicklungen ignorierte.[840] Die Selbsterfindung als Zentrum, Maßstab und Norm erforderte eine permanente Negierung von Beziehungen. Im Sinne der Kritischen Weißseinsforschung kann von einem Weißwerden des christlichen Westeuropas gesprochen werden. Um den Widerspruch zu bewältigen, dass diese Identität auf der Integration einiger Aspekte nichteuropäischer bzw. Schwarzer Traditionen und dem Ausschluss anderer fußt, wird der in der Antike als Einheit aufgefasste Mittelmeerraum und seine Geschichte in Fragmente zerlegt. Europa grenzt sich gegenüber Asien und Afrika ab, definiert aber zugleich Teile nordafrikanischer Kulturen sowie das Christentum aus dem »nahen Osten« als die eigene Vergangenheit. Das Aufrechterhalten dieser Schizophrenie erfordert ein ständiges Aufbringen an Energie. Die von der Kritischen Weißseinsforschung konstatierte Abtrennung Nordafrikas von einem als homogenes Ganzes definierten, geschichtslosen Restafrika, das als Monolith einem vielfältigen Europa gegenüber gestellt wird,[841] lässt sich auch in der europäischen Kunstgeschichte feststellen.

Ein Blick in die Anfänge des akademischen Faches europäische Kunstgeschichte zeigt, dass es von Anfang an einer als »anders« wahrgenommenen Kunstproduktion in nichteuropäischen Gebieten bedurfte, um sich selbst zu definieren. Das als erstes umfassendes Lehrbuch geltende *Handbuch der Kunstgeschichte* (1842) von Franz Kugler hat einen universalgeschichtlichen Anspruch, der im Sinne des von Georg Wilhelm Friedrich Hegel geprägten Periodisierungsschemas den nichteuropäischen Kulturen einen Platz auf »frühen Entwicklungsstufen« zuweist.[842] Anhand der *Kunstgeschichte der Alten und Neuen Welt* von Horst W. Janson – in der neu bearbeiteten Auflage von 1988 – möchte ich aufzeigen, wie sich diese *weiße* Vorstellung bis in die Gegenwart fortsetzt.[843] Ich habe dieses Beispiel gewählt, weil es bis heute wiederholte Argumentations-

840) Vgl. Thomas DaCosta Kaufmann: Artistic Regions and the Problem of Artistic Metropolises. Questions of (East) Central Europe, in: Ders.: Toward a Geography of Art, Chicago/London 2004, S. 154-186.

841) Vgl. Arndt/Hornscheidt 2004 (wie Anm. 835), S. 92.

842) Vgl. Franz Kugler: Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842.

843) Vgl. Horst W. Janson: Du'Monts Kunstgeschichte der Alten und der Neuen Welt. 3. Auflage. Neu bearbeitet und erweitert von Anthony F. Janson, Köln 1988, S. 35-52. – Die hier dargelegte Kritik an Jansons Werk gilt gleichermaßen für die jüngere Publikation von Hugh Honour und John Fleming: Weltgeschichte der Kunst. 6., grundlegend erweiterte und neu gestaltete Ausgabe, München 2000. – In deren Einleitung wird zwar die eurozentrische Tradition der Kunstgeschichtsschreibung ausführlich thematisiert, doch die dünnen, in die verschiedenen Zeitabschnitte des Haupttextes von der Steinzeit bis in die Gegenwart integrierten Abschnitte zu Afrika werden nicht als Produkt des Nicht-Wissens der Autoren gekennzeichnet, sondern suggerieren, es gäbe zur Kunstproduktion dieses riesigen Kontinentes nicht mehr zu sagen.

muster spiegelt und ein viel gelesenes Werk ist. Unter der Überschrift »Magie und Ritual – Die Kunst der prähistorischen Menschen« wird im Anschluss an die Jungsteinzeit (in Westeuropa um 4000 v. Chr.) die »primitive Kunst« diskutiert.[844] Obwohl der Autor den Begriff als »unglücklich« bezeichnet und betont, dass mit ihm keine negative Wertung erfolgen solle, machen seine Formulierungen das Fortbestehen eines ungebrochenen Glaubens an zivilisatorische Entwicklungsstufen deutlich:

> »Die primitive Lebensform ist statisch und nicht dynamisch; ihr fehlt der für uns selbstverständliche Antrieb, sich zu verändern und zu entwickeln. Primitive Gesellschaften tendieren zu strenger Isolierung und Abschirmung nach außen. Sie verkörpern ein stabiles, doch gefährdetes Gleichgewicht des Menschen mit seiner Umwelt, da sie für ein Zusammentreffen mit höher entwickelten Kulturen nur schlecht gerüstet sind. Gegen das Vordringen der westlichen Welt zeigen sie eine tragische Hilflosigkeit. Doch zugleich hat das kulturelle Erbe der Primitiven unsere eigene Kultur bereichert, ihre Sitten und Religionen, Folklore und Musik wurden von unseren Ethnologen aufgezeichnet und ihre ›primitive‹ Kunst überall in der westlichen Welt gesammelt und bewundert.«[845]

Inwiefern der *weiße* Eindruck von »Statik« durch das eigene Nicht-Wissen bedingt ist, inwiefern der *weiße* Eindruck eines »Abschirmens nach außen« durch eine Abwehrstrategie gegenüber den europäischen Kolonisatoren entstand, inwiefern »Hilflosigkeit« gegenüber der westlichen Welt herrscht, inwiefern gerade Ethnolog_innen an der kolonialen Ausbeutung nichteuropäischer Kulturen beteiligt waren und sind, inwiefern kulturelle »Bereicherung« eine gewaltvolle Ausbeutung ist, inwiefern die »Bewunderung« nichteuropäischer Kunst dazu diente und dient, einen höherwertigen Status europäischer Kunst zu konstruieren, sind Fragen, die im Detail zu klären wären. Gänzlich unkommentiert bleibt die Bebilderung des Kapitels. Die nichteuropäischen Werke stammen vorwiegend aus europäischen Sammlungen und sind mit der Angabe

844) Die weltweite Dominanz der einbändigen Kunstgeschichten von Gombrich, Janson und Honour/Fleming, die in zahlreichen Auflagen und Übersetzungen vorliegen, wird im Rahmen der Publikation von Elkins immer wieder problematisiert, insbesondere hinsichtlich ihrer Suggestion einer linearen Geschichtsentwicklung und Konstruktion eines westlichen Kunstkanons, ohne dies allerdings an konkreten Beispielen zu erläutern, wie ich es im Folgenden tue. Vgl. Shelly Errington: Globalizing Art History, in: Elkins 2007 (wie Anm. 822), S. 412.

845) Janson 1988 (wie Anm. 843), S. 36.

»19.–20. Jh.« datiert. Auf welcher Basis wird angenommen, dass Werke, die Jahrtausende vorher entstanden, auch nur annähernd ähnlich aussahen? Wurden diese Werke eventuell aufgrund der großen europäischen Nachfrage nach ihnen angefertigt? Entsprechen sie daher vielleicht eher den Erwartungen der Käufer_innen als einer Kunsttradition? Janson geht bei seinem Vergleich zweier »Wächterfiguren aus dem Gebiet der Bakota, Gabun« davon aus, dass

> »auf jeden Fall bei dem sehr konservativen Charakter primitiver Gesellschaften kaum anzunehmen ist, daß sich der Ahnenkult der Bakota in der zwischen den beiden Figuren liegenden Zeit wesentlich geändert hat.«[846]

Im Anschluss an diese Passage erläutert er den Prozess einer »Abstraktion durch Inzucht«, der »zahllose Variationen neuer und unterschiedlicher Formen« hervorgebracht habe. Abgesehen davon, dass sich die zitierten Passagen zu »keiner wesentlichen Veränderung« bzw. »zahllosen Variationen« widersprechen und die Grundlage seiner Argumentation völlig unklar bleibt, da er beide Figuren mit »19.–20. Jh.« datiert, hinterlässt seine Sprache den Eindruck, es handle sich um Vorgänge, die gänzlich anderer Natur seien als bei der Entwicklung europäischer Kunst. Aber sind die Madonnen-Darstellungen des Mittelalters nicht auch alle nahezu gleich? An Sprach- und Bildwahl zeigt sich, dass in Bezug auf nichteuropäische Kunst Pauschalisierungen und Vereinfachungen zulässig sind, die in Bezug auf europäische Kunst als unwissenschaftlich gelten. Es wird mit zweierlei Maß gemessen. Was Janson als typisch für die »primitive Kunst« diagnostiziert, trifft in jedem Fall auf die europäische Kunst zu: Die »Bilderinzucht« kann auf zweierlei Weise eine Unterbrechung erfahren:

> »entweder durch eine zwangsläufige Kreuzung verschiedener Stammestraditionen [z. B. niederländische und italienische, A. G.] infolge von Wanderungen [z. B. Italienreisen, A. G.] oder Eroberungen [z. B. spanische Besatzung der Niederlande, A. G.] oder Verhältnissen, die eine Rückkehr zur Welt der sichtbaren Erscheinungen begünstigen [z. B. 30-jähriger Krieg, A. G.].«[847]

846) Ebd., S. 38.

847) Ebd., S. 39.

Der Abschnitt »primitive Kunst« endet mit einer Fotografie, die als »Sandbild-Ritual der Navahos für ein krankes Kind. Arizona, USA« unterschrieben ist. Bereits die Nicht-Datierung der Fotografie suggeriert, dass es sich um ein zeitloses Phänomen handeln würde; das Medium Fotografie bezeugt dessen Fortbestehen bis in die Gegenwart. In welcher Beziehung stand der Fotograf zu den abgebildeten Personen? Wie kam es zu dieser Fotografie? Was hat sie in dem Kapitel zur »Kunst des prähistorischen Menschen« zu suchen?

Es liegt derzeit kein einbändiges Werk zur Kunstgeschichte vor, das wesentlich von dem Periodisierungsschema in Jansons *Kunstgeschichte* abrückt. David Carrier widmete den Voraussetzungen, die seiner Meinung nach für das Verfassen eines solchen nichteurozentrischen Textes gegeben sein müssten, ein eigenes Buch.[848] Bereits ein konsequentes Ordnen des Materials aus Jansons *Kunstgeschichte* nach chronologischen oder geografischen Kriterien führt zu anderen Perspektiven.[849] Eine chronologische Ordnung würde die »Wächterfiguren« neben Werke der europäischen Moderne stellen und damit detaillierte Untersuchungen der wechselseitigen künstlerischen Einflüsse unter Berücksichtigung der kolonialen Verhältnisse im späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert herausfordern.[850] Da in der europäischen Kunstgeschichte die Abstraktion ein entscheidendes Merkmal der Moderne ist, erschienen die afrikanischen Werke gegenüber den europäischen in jedem Fall als fortschrittlicher. Der aus dem 12. Jahrhundert stammende »Porträtkopf aus Ife, Nigeria« (Abb. 8) wäre neben den zeitgleich entstandenen Gewändestatuen am Westportal der Kathedrale von Chartre, Frankreich (Abb. 9) ebenfalls ein Zeugnis für die Primitivität der europäischen Kunst, für die in dieser Zeit der zunehmende Naturalismus als entscheidende Innovation gilt.[851]

848) Als fundamentale Voraussetzung dafür sieht er das Verfassen eigener Kunstgeschichten durch nichteuropäische Kunsthistoriker_innen. Vgl. David Carrier: A World Art History and Its Objects, Pennsylvania State University Press 2008.

849) Zur Relativierung westeuropäischer Chronologie- und Epochenschemata vgl. James Elkins: Intuitive Stories, in: Ders.: Stories of Art, New York/London 2002, S. 1-38; David Carrier: Monocultural Art-History Narratives, in: Carrier 2008 (wie Anm. 848), S. 27-34.

850) Zu den Grenzverschiebungen zwischen Kunstgeschichte und Ethnologie sowie dem Verhältnis europäischer Künstler_innen zu der von ihnen als primitiv verstandenen Kunst vgl. Shelly Errington: Three Ways to Tell the History of (Primitive) Art, in: Dies.: The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress, Berkeley 1998, S. 49-69; Judith Elisabeth Weiss: Der gebrochene Blick. Primitivismus – Kunst – Grenzverwirrungen, Berlin 2007.

851) Ernst Gombrich platzierte auf einer Seite die Darstellungen eines Kopfes aus Ägypten (2585-2560 v. Chr.), aus Peru (ca. 250-550 n. Chr.) und aus Nigeria (12.-15. Jahrhundert) nebeneinander, um zu zeigen, dass zu unterschiedlichen Zeiten in verschiedenen Regionen Naturalismus in der Skulptur gefragt war. Es ist seine Absicht, dies als spezifisches Merkmal westlicher Kunst zu relativieren. Er schreibt: »[they] can take their place by the side of the realistic achievement of Western sculpture.« Eine bildliche Konfrontation mit entsprechenden westlichen Werken unterlässt er allerdings.

Die »wahrhaft umwälzende Bedeutung« der Figuren aus Chartre, weil sie »nämlich ein erster Schritt zur Wiedererweckung der monumentalen Rundplastik seit dem Ende der klassischen Antike«[852] sind, würde hinterfragt. Es könnte eingewandt werden, wieso ein Vergleich zwischen den so weit voneinander entfernt entstandenen französischen und nigerianischen Skulpturen sinnvoll sein sollte. Janson sieht bei dem Porträtkopf aus Ife Einflüsse »zweifellos aus den Mittelmeerländern«, deren Kunsttradition als Ursprung der westeuropäischen Kunst gilt und die sich viele Kilometer weit entfernt von Nigeria befinden. Er geht also implizit davon aus, dass in der umgekehrten Richtung keine Einflüsse erkennbar seien. Gerade die Wechselseitigkeit herauszustellen, sollte meines Erachtens das Ziel sein.

Wenn eine chronologische Ordnung der weltweiten Kunstproduktion als nicht sinnvoll erachtet wird, dann wäre eine geografische Gliederung eine andere Möglichkeit. Doch ist längst bewiesen, dass sich geografisch keine eindeutigen Kulturräume definieren lassen, da letztendlich jeder Ort ein Ort der Übergänge ist.[853] Die Einteilung nach Kontinenten hatte Herodot bereits in der Antike nicht eingeleuchtet:

> »Ich kann mir auch nicht zusammenreimen, warum man den Erdteilen, die doch eigentlich ein ganzes Land bilden, drei Namen gegeben hat.«[854]

Da diese Einteilung aber bis heute den globalen, machtpolitischen Verhältnissen entspricht, wäre ihre Übernahme in die Kunstgeschichte nicht abwegig. In dem Fall wäre eine afrikanische Kunstgeschichte für die Kunsttraditionen Ägyptens, Gabuns und Nigerias gleichermaßen zuständig. Die europäische Kunstgeschichte müsste sich dem skizzierten chronologischen Vergleich nicht stellen, könnte sich dessen aber auch nicht zur Glorifizierung der eigenen Tradition im Sinne der Argumentation von Janson bedienen. Aber auch bei einer geografischen Systematik würde deutlich, dass die Kontakträume und -momente von

---

Vgl. Ernst Gombrich: The Preference of the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art, London 2002, S. 271-272.

852) Janson 1988 (wie Anm. 843), S. 318.

853) Die aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts stammende »Kulturkreislehre« von Leo Frobenius gilt schon lange aufgrund ihrer Willkürlichkeit bei der theoretischen Typisierung von Kulturen ohne empirische Belege als überholt. Der Begriff Kulturraum soll dagegen stärker ein jeweils zu definierendes geografisches Gebiet, denn eine spezifische Kultur bezeichnen.

854) Vgl. Herodot: Historien, Buch IV, Kapitel 45, in: Almuth-Barbara Renger (Hg.): Mythos Europa. Von Ovid bis Heiner Müller, Leipzig 2003, S. 23.

entscheidender Bedeutung waren. Auf den Historiker Sanjay Subrahmanyam geht das Konzept der *connected history* zurück.[855] Ebenso wie Araeen, Chakrabarty und andere sieht er die Krise der Postkolonialismus-Theorien darin, dass sie in der Annahme gefangen bleiben, dass Europa das Zentrum der Geschichte war und ist, und sich damit dem gänzlich Anderen, etwa in Sehgewohnheiten und künstlerischen Repräsentationssystemen, verschließen. Stattdessen fragt Subrahmanyam nach Gemeinsamkeiten, Verknüpfungen und Übertragungen, die anhand nachweisbarer Berührungsmomente analysiert werden, um eine transkulturelle Forschungsperspektive zu entwickeln:

> »*Connected history* steht im Gegensatz zu einer vergleichenden makrohistorischen Geschichte, die eine gewisse Anzahl von Ländern Eurasiens mit Hilfe eines Sets sozialgeschichtlicher Parameter vergleicht, und zur Annahme einer Hierarchie zwischen ›fortschrittlichem‹ Zentrum und ›rückständiger‹ Peripherie gelangt. Sinnvoller als solche ›Entwicklungsmodelle‹, die zudem sämtlich vom neuzeitlichen Nationalstaat aus gedacht sind, ist es, nach Gemeinsamkeiten zu suchen und zu verstehen, welche Dimensionen und Implikationen zum Beispiel der globale Handel in der Frühen Neuzeit wie der Sklavenhandel besaß.«[856]

Subrahmanyam verfasste die Einleitung des Kataloges *Novos Mundos – Neue Welten. Portugal und das Zeitalter der Entdeckungen* (2007), erläuterte darin seine Theorie allerdings nicht. Die Ausstellung war mit Sicherheit mehr ein politisches Bedürfnis denn Anliegen von Wissenschaftler_innen.[857] Der Titel »Zeitalter der Entdeckungen« suggeriert, eine neutrale Epochenbezeichnung zu sein. Der Beginn weltweiter europäischer Dominanz und die lokalen Widerstände dagegen sowie die Marginalisierung anderer Geschichten in dieser Zeit von europäischer Expansion und Kolonialismus gehen daraus nicht hervor. Dennoch wurde an einigen Stellen der Ausstellung versucht, mit dem Konzept der *connected*

855) Vgl. Sanjay Subrahmanyam: Connected Histories. Notes Towards a Reconfiguration of Early Modern Euroasia, in: Modern Asian Studies, Nr. 31 (1997) 3, S. 735-762.

856) Ulrike Gleixner: Religion, Geschlecht und Unterordnung. Möglichkeiten einer *connected history* zwischen Christentum, Judentum und Islam, in: Historische Anthropologie (1997) 2, S. 249.

857) Die Ausstellung fand anlässlich der Übergabe der EU-Ratspräsidentschaft von Deutschland an Portugal statt. Vgl. Michael Kraus und Hans Ottomeyer (Hg.): Novos Mundos - Neue Welten. Portugal und das Zeitalter der Entdeckungen, Ausst.-Kat., Deutsches Historisches Museum Berlin, Dresden 2007.

history zu arbeiten, was allerdings keinen Niederschlag im Katalog fand. So eröffnete beispielsweise die Reihung mehrerer Madonnen in Raum VII (»Portugal in Übersee, Missionierung«) die Möglichkeit, Variationen der Verarbeitung des christlichen Motivs durch chinesische Künstler im 17. Jahrhundert zu studieren, von der Verwendung chinesischer Materialien und Techniken bis hin zu einer Figur, die damals sowohl als Madonna als auch als Göttin Guānyīn aufgefasst werden konnte, je nachdem, was die Betrachter_innen in ihr sehen wollten (Abb. 10).[858]

Aber nicht nur die Ränder von Europa und die Territorien, in die Europäer_innen vordrangen, sind Räume, in denen nach wechselseitigen Kultureinflüssen durch die europäische Kunstgeschichte geforscht werden kann. Überlegungen zu Interkulturalität und Multikulturalität basieren auf dem von Gottfried Herder geprägten Kulturbegriff als Kollektivsingular, der durch ethnische Fundierung, soziale Homogenisierung und Abgrenzung nach außen charakterisiert ist.[859] Diese Vorstellung von Kulturen als autonomen Inseln, die jeweils dem Territorium und der Sprache eines Volkes entsprechen, führte dazu, dass in der Begegnung verschiedener Kulturen stets ein potenzieller Konflikt gesehen wird. Der *weiße* Philosoph Wolfgang Welsch nahm dies zum Ausgangspunkt seines Konzepts von Transkulturalität, welches betont, dass Kulturen de facto die unterstellte Homogenität und Separiertheit nicht haben, sondern intern durch eine Pluralisierung möglicher Identitäten gekennzeichnet und miteinander verflochten sind. Die Anerkennung innerer Fremdheitsanteile gilt dabei als Voraussetzung für die Akzeptanz äußerer Fremdheit. Die Erziehungswissenschaftlerin und Mitherausgeberin des Bandes *Mythen, Masken und Subjekte*, Maureen Maisha Eggers, sieht in der Sensibilisierung der *weißen* Öffentlichkeit für die Transkulturalität Europas, der Anerkennung Schwarzer Präsenz in Europa als europäischer Realität und ihrer gesellschaftlichen Tragweite innerhalb der Bevölkerung und Institutionen wie Schulen und Ämter eine zentrale Aufgabe für die politische Bildungsarbeit der Gegenwart.[860] Der *weiße* Soziologe Ulrich Beck spricht im Sinne der Transkulturalität von der Allgegenwart der Weltunterschiede und prägte den Begriff der Weltgemeinschaft:

858) Zu diesen Plastiken vgl. ebd., S. 480-481.

859) Vgl. Gottfried Herder: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, 4 Teile, Leipzig 1874-1791; Wolfgang Welsch: Transkulturalität, in: Zeitschrift für Kulturaustausch, Nr. 45 (1995) 1, S. 39-44.

860) Vgl. Maureen Maisha Eggers: Schwarze Identität, Transkulturalität und die Aufgabe politischer Bildungsarbeit, in: Bundeszentrale für politische Bildung, URL: http://www.bpb.de/themen/Z5D6IU,0,Schwarze_Identit%E4t_Transkulturalit%E4t_und_die_Aufgabe_politischer_Bildungsarbeit.html (24.05.2011).

»Was die Menschen scheidet – religiöse, kulturelle und politische Unterschiede –, ist an einem Ort, in einer Stadt, in einer Familie, in einer Biografie präsent.«[861]

In der europäischen Kunstgeschichte ist nach Zwischenbildern, Bildern des Übergangs zu fragen, die marginalisiert und nicht in den Fachkanon aufgenommen wurden, wie beispielsweise die um 1240 entstandene Skulptur des Heiligen Mauritius im Magdeburger Dom (Abb. 34), die von gleicher künstlerischer Qualität wie der so genannte Bamberger Reiter ist.[862] Das Gleiche gilt für das ikonografische Motiv der Heiligen Drei Könige, zu dem seit 1500 selbstverständlich ein mit dunkler und zwei mit heller Körperfarbe dargestellte Könige gehören, ohne dass dies – abgesehen von wenigen speziellen Untersuchungen – ebenso selbstverständlich thematisiert würde. Ein anderes Beispiel ist das Figurenpaar aus dem Grünen Gewölbe zu Dresden, das Sponsel vom gestalterischen Gesichtspunkt aus »zu den besten Werken der Kleinplastik aus dem 2. Viertel des 18. Jahrhunderts« zählt,[863] was nicht nur zur Auseinandersetzung mit Sponsels Bezeichnung »Hottentottenpaar«, sondern allgemein der Funktion solcher Darstellungen und ihrem rassistischen Gehalt zwingen würde.[864]

Transkulturelle Studien über Kontinente hinweg wären auch hinsichtlich des Verhältnisses von hell und dunkel ausgeführtem Bildpersonal interessant. Denn nicht nur in der westeuropäischen Malerei ist eine Minderheit dunkel dargestellter Figuren unter solchen mit heller Körperfarbe auszumachen, wobei dunkle Körperfarbe tendenziell negativ konnotiert und als Abweichung von der *weißen* Norm markiert ist. Dunkel dargestellte Figuren sind auch in der äthiopischen, chinesischen, japanischen und südamerikanischen Kunst zu finden. Es wäre zu überprüfen, inwiefern diese Figuren erst nach dem Kontakt mit dem westeuropäischen Christentum auftauchen bzw. sich verändern und in welchem Verhältnis die künstlerischen Repräsentationen zu der sozialen Realität Schwarzer Menschen bzw. den *weißen* imaginären Bildern von Schwarzen Menschen in der jeweiligen Region stehen.

861) Ulrich Beck (Hg.): Perspektiven der Weltgesellschaft, Frankfurt am Main 1998, S. 7.

862) Vgl. zu diesem Werk den Abschnitt »Der Heilige Mauritius« (S. 146).

863) Vgl. Jean Louis Sponsel: Das Grüne Gewölbe zu Dresden. Eine Auswahl von Meisterwerken der Goldschmiedekunst in 4 Bänden, Bd. 4: Gefäße und Bildwerke aus Elfenbein, Horn und anderen Werkstoffen. Stein, Holz, Bronze, Eisen, Leipzig 1932, S. 134, Inventarnummern VI 237 und VI 238.

864) Vgl. die Abbildungen in URL: http://www.prometheus-bildarchiv.de (25.07.2011): Balthasar Permoser: Figurenpaar, 1710, Ebenholz, 12,1 bzw. 12,6 cm, Dresden, Grünes Gewölbe. – Permoser schuf seine Skulpturen nach den kolorierten Stichen von Moritz Bodenehr in: Georg Meister: Der Orientalisch-Indische Kunst- und Lustgärtner, Dresden 1629.

Aber auch die Beachtung des Abwesenden ist in diesem Zusammenhang interessant. So finden sich in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts kaum Personen mit dunkler Körperfarbe. Sie sind von der *weißen* Forschung bisher auch nicht vermisst worden, obwohl zahlreiche nichteuropäische Produkte – wie Tabak, Teppiche und Zitronen – in den damals florierenden Gattungen von Stillleben und Genremalerei selbstverständlich sind, ebenso wie die vielen Karten an den Wänden von Interieurs als Ausdruck des niederländischen Kolonialhandels und globalen Machtstrebens gelten. Die 1602 gegründete *Vereenigde Oost-Indische Compagnie* handelte allerdings nicht nur mit diesen Produkten, sondern verschleppte ebenfalls Menschen wie die in der Einleitung vorgestellten Personen Anton Wilhelm Amo und Angelo Soliman nach Europa. Angesichts der nachgewiesenen Präsenz Schwarzer Menschen in dieser Zeit ist ihre Abwesenheit in der Genremalerei bei gleichzeitiger Existenz der symbolhaften Figur des Schwarzen Königs im Rahmen des ikonografischen Motivs der Heiligen Drei Könige bemerkenswert.

Viele in der europäischen Kunstgeschichte selbstverständlichen Vergleiche und Abgrenzungen sind grundlegend zu überprüfen. Warum führt Belting in seiner *Bild-Anthropologie* (2001) die »bemalten Körper« der »sogenannten ›primitiven Kulturen‹« als »ältesten Beleg« für den Körper als Bildträger an und illustriert dies durch die Fotografie einer »Gesichtsbemalung einer Caduvero-Indianerin (nach Lévi-Strauss)«[865]? Da er darauf hinaus will, dass »eine solche Repräsentation die Existenz des sozialen Körpers im biologischen Körper« ausdrückt, wären die Tätowierungen europäischer Pilger im Mittelalter, die sie als echte christliche Wallfahrer auswiesen, ebenso geeignet – und älter – gewesen.[866] Für eine Erschütterung der *weißen* Systematik, die Offenlegung, dass sie kulturell bedingt, über Jahrhunderte konstruiert und keinesfalls objektiv und neutral ist, sind Blicke in andere Kunstentwicklungen hilfreich, nicht nur deshalb, um ein Besser oder Schlechter verschiedener Kunstwerke im Sinne des Vergleichs von Janson oder der von mir entgegneten Argumentation zu thematisieren, sondern vor allem, um nach der konsequenten Anwendung der eigenen Methoden und Kriterien zu fragen. Der Anblick einer Skulptur aus dem China der Qing-Dynastie in einem meiner Seminare führte bei der Mehrheit der Studierenden zu dem Urteil, es handle sich um die Darstellung eines Asiaten:

865) Hans Belting: Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001, S. 35.

866) Zu den europäischen Tätowierungen im Mittelalter vgl. Valentin Groebner: *Maculae*. Hautzeichen als Identifikationsmerkmale zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert, in: Thalia Bero (Hg.): Micrologus. Natura, Scienze e Società Medievali XIII. La pelle umana, Florenz 2005, S. 345-358.

Abb. 11
23 Teilnehmer_innen. Davon bezeichneten die Figur:

12 als Asiaten
7 als Darstellung eines reichen, adligen, königlichen oder herrschaftlichen Mannes
2 als Hofnarren
1 als tanzenden Teufel
1 als Mann mit Hut, Umhang und Stiefeln

Die Vielfalt der Interpretationen zwischen »König«, »Hofnarr« und »Teufel« macht deutlich, dass keine intersubjektiven Kriterien zur Einordnung der Figur in das eigene Wissenssystem zur Verfügung stehen. Dass der geöffnete Mund, die markante Physiognomie, die großen runden Augen, die buschigen Augenbrauen, die riesigen Ohren, die ausladende Gestik und die Kleidung die Figur als Darstellung eines Europäers ausweisen, kann aufgrund der Überzeugung, zu wissen, was europäisch und was asiatisch ist, nicht gesehen werden.[867] Lediglich zwei Studierende konnten im Gespräch im Anschluss an die statistische Erhebung aufgrund ihrer visuellen Erfahrung mit asiatischer Kunst etwas »Merkwürdiges«, einen Bruch mit dem, was sie kannten, feststellen. Bei vielen der *weißen* Studierenden war das Staunen über die eigene, blind machende Wissensüberzeugung und die Erschütterung über das große Ausmaß der Unkenntnis über andere ästhetische Kategorien und Konventionen eine Folge dieser Werkbetrachtung, die ich über Jahre immer wieder gemacht, aber nur einmal statistisch festgehalten habe. Derartige Momente des Innehaltens im Lernen (und Lehren) europäischer Kunstgeschichte, das Aushalten bzw. Wertschätzen von Heterogenität, ohne sie auf ein übergeordnetes Prinzip zu beziehen, sind als Beiträge zu dem von Chakrabarty formulierten Projekt *Europa provinzialisieren* zu verstehen:

> »Geschichten, die darauf zielen, ein hyperreales Europa aus dem Zentrum der historischen Einbildungskraft zu verdrängen, müssen unermüdlich den Finger auf diesen Zusammenhang zwischen Gewalt und Idealismus legen, der dafür verantwortlich ist, dass die Erzählungen von Staatsbürgerschaft und Moderne auf gleichsam natürliche Weise zu ›Geschichte‹ geworden sind.«[868]

867) Zu dieser Plastik vgl. Kraus/Ottomeyer 2007 (wie Anm. 857), S. 578-579.

868) Dipesh Chakrabarty: Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung, Frankfurt am Main 2010 (Ersterscheinung auf Englisch 2000), S. 64.

Auch die deutschsprachige Geschichtswissenschaft diskutiert derzeit auf Tagungen die Notwendigkeit einer Sensibilisierung der Studierenden für die Begrenztheit und Relativität des europäischen (*weißen*) Bildungskanons in der Lehre.[869] Gleichzeitig kann auch (weltweit) nicht auf diesen Kanon verzichtet werden, dazu haben sich die Denkweisen und Analysemethoden im Verlauf der Jahrhunderte zu sehr miteinander verzahnt.

Mit *Global Art and the Museum* (GAM) gründete das *Karlsruher Zentrum für Kunst und Medientechnologie* (ZKM) unter der Leitung von Hans Belting, Andrea Buddensieg und Peter Weibel 2006 ein weltweites Netzwerk für die Diskussion der Transformationen der Kunstszene vor dem Hintergrund der Globalisierung. Unter *Global Art* wird die zeitgenössische Kunst verstanden, die in nichteuropäischen Regionen produziert wird und auf dem internationalen Kunstmarkt erscheint.[870] Juneja widmet sich dagegen auch der älteren Kunst und plädiert für eine transkulturelle Kunstgeschichte:

> »A transcultural history of art goes beyond the principles of additive extension, and looks instead at the transformatory processes that constitute art practice through cultural encounters and relationships, whose traces can be followed back to the beginnings of history.«[871]

Den Kanon der Kunstgeschichte zu hinterfragen, neue, vielfältige Blickwinkel auf ihn zu entwickeln, um zu einer Neudefinition von globalen Kriterien und einer gemeinsamen Wissenschaftssprache zu gelangen, sind ihre Ziele.[872] Die Verzahnung globaler Sichtweisen mit

869) Auf der Tagung *Globalgeschichte lehren* (25.-26.02.2011), organisiert von der Nachwuchsgruppe *Dynamik transnationalen Handelns* der Universität Konstanz, diskutierten Vertreter_innen u. a. der Masterstudiengänge *Global History* (Heidelberg), *Global Studies – A European Perspective* (Leipzig) und *Modern Global History* (Konstanz). Verkürzte Studienzeiten, fehlende Sprachkenntnisse, die zwangsläufige Oberflächlichkeit, mit der einzelne Themen lediglich gestreift würden, die Willkür der Themenauswahl, das Überschreiten der Lehrkompetenzen und die Suggestion, Weltgeschichte sei aus einer einzigen Perspektive begreifbar, wurden als die hauptsächlichen Schwierigkeiten diagnostiziert. Studierende seien mit einem globalen Umdenken schon deshalb überfordert, weil solche Ansätze in den Lehrplänen der Schulen noch nicht vorkommen. Vgl. URL: http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=3628 (24.05.2011). – Zur Globalgeschichte vgl. einführend Sebastian Conrad (Hg.): Globalgeschichte. Theorien, Ansätze, Themen, Frankfurt am Main 2007.

870) Vgl. URL: http://www.globalartmuseum.de (24.05.2011).

871) Juneja 2011 (wie Anm. 826), S. 274.

872) Vgl. Kunsthistoriker im Gespräch. Die »Global Art History« hinterfragt den Kanon. Interview mit Monica Juneja, in: Artefakt, URL: http://www.artefakt-sz.net/kunsthistoriker-im-gespraech/die-global-art-history-hinterfragt-den-kanon (24.05.2011). Aktuell: Monica Juneja: Kunstgeschichte und kulturelle Differenz. Eine Einleitung, in: Universalität der Kunstgeschichte? kritische berichte, Nr. 40 (2012) 2, S. 6-12.

lokalen Anwendungen, die Beziehungsgeschichten von Interaktionen ebenso wie Abschottungen hält sie für die produktivsten Ansätze auf dem Weg dorthin. Juneja formuliert deutlich, dass ein solcher Prozess des Umdenkens ein Mehrgenerationenprojekt ist, an dessen Anfang derzeit in Lehrveranstaltungen der Mut zum Hinterfragen westlicher Kategorien und Begriffe steht. Verwirrung und Frustration beschreibt sie ebenso wie Vertreter_innen der Kritischen Weißseinsforschung als produktive Momente.

Die Fortführung internationaler Theoriedebatten über die Zukunft der Kunstgeschichte als europäischer, amerikanischer, afrikanischer, asiatischer oder globaler Disziplin erscheint mir ebenso notwendig, wie im Sinne des Ansatzes von Juneja das Potential einer transkulturell ausgerichteten Kunstgeschichte auszuloten, um einen Paradigmenwechsel einzuleiten.[873] Darüber hinaus müsste verstärkt nach der konkreten, lokalen Umsetzung der damit verbundenen neuen wissenschaftlichen Ansprüche nachgedacht werden. Die dargelegten Überlegungen zusammengefasst, könnte es ein Anfang sein:

1. Konsequent im deutschsprachigen Raum von »europäischer Kunstgeschichte« zu sprechen, um den impliziten Anspruch universaler Gültigkeit von »Kunstgeschichte« aufzugeben. Gemeint ist damit weniger das geografische Territorium, aus dem die Analysegegenstände stammen, denn eine spezifische Methodentradition. Dass diese Methoden überdacht werden müssen, steht außer Frage, aber eine nicht eurozentrische globale Kunstgeschichte ist derzeit eine Utopie, deren Verwirklichung höchstens zukünftige Generationen erleben werden.

2. Kontinuierlich die Studierenden für die eurozentrische Tradition des Faches und die Tatsache zu sensibilisieren, wie klein das Territorium ist, dessen Kunst sie studieren. Das Nachdenken über den Konstruktionsprozess von heller Körperfarbe und Weißsein als Norm in der europäischen Kunstgeschichte wäre damit verbunden.

873) Einen entsprechenden Versuch, transkulturelle Produktionsprozesse einzelner Objektgruppen neu zu untersuchen, habe ich in meinem Habilitationsvortrag »Mittelalterliche Schatzkunst: Syrische Gläser und italienische Olifanten« unternommen, der im Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (2013) publiziert wird. Es zeigte sich dabei, dass eine zeit- und raumübergreifende Analyse im Einzelfall Bezüge zwischen mittelalterlichen italienischen Olifanten, europäischen Trinkhörnern der Renaissance und afro-portugiesischen Elfenbeinhörnern des 16. Jahrhunderts mit europäischen Motiven zu Tage beförderte, was aufgrund der Zuordnung letzterer in den Zuständigkeitsbereich der Ethnologie bisher nicht möglich war.

3. Die Position der Sprechenden immer wieder zu thematisieren. Im Rahmen meiner Lehrtätigkeit habe ich in den letzten Jahren wiederholt festgestellt, dass Schwarze Studierende ihre Perspektive auf die europäische Kunstgeschichte erst in die Seminardiskussionen einbrachten, wenn die Dominanz von Weißsein sowohl in der europäischen Kunstgeschichte als auch im Seminarraum thematisiert und als nur eine mögliche Perspektive herausgestellt worden war. Die sich dann entwickelnden Werkinterpretationen legten nicht nur große Forschungsdesiderate frei, sondern ließen auch die Möglichkeit einer polyphonen europäischen Kunstgeschichte erahnen.

4. Die Kriterien zu hinterfragen, nach denen europäische Kunst bewertet wird. Wenn sie auf nichteuropäische Kunst angewandt werden, dann müssen konsequent die gleichen Maßstäbe zur Beurteilung von Innovation und Fortschritt im Sinne der linearen europäischen Kunstgeschichtsschreibung gelten.

5. Die Neugierde auf Kunst abseits des europäischen Kanons zu wecken, etwa durch gelegentliche Vergleiche mit Werken aus anderen Entstehungskontexten, Thematisierung von historischen Berührungsmomenten bzw. Interpendenzen mit anderen Kunstentwicklungen, Gastvorträgen und Workshops mit Expert_innen. Dabei gilt es insbesondere zu thematisieren, dass Kunstgeschichten aus den Globalen Süden nie die Chance hatten, sich unabhängig vom europäischen Kanon herauszubilden.

6. Ökonomische Ressourcen und die eigene Arbeitskraft so umzuverteilen, dass an einem Ausgleich zwischen Spezial-Wissen und Nicht-Wissen über die globale Kunstproduktion gearbeitet wird und Kunsthistoriker_innen im Globalen Süden gezielt gefördert werden, damit ihre Perspektiven im Sinne des transkulturellen Paradigmas langfristig zum Umbau des europäischen Kanons führen. Dabei ist jedoch wichtig, dass sie nicht essentialisierend auf die Erforschung »ihrer Themen« festgelegt werden.

Copyrighted material

Copyrighted material

Ausblick

In der vorliegenden Arbeit ist Kritische Weißseinsforschung erstmals im Fach europäische Kunstgeschichte erprobt worden. Im Sinne der *Diversity Studies* standen die differenzbildenden Strategien der mehrheitseuropäischen Kunstgeschichte dabei im Zentrum. Programmatisch ist bei diesem Ansatz die Repolitisierung der Wissenschaft, um der Entkoppelung von künstlerischen Repräsentationen und historischen sowie gegenwärtigen Lebensrealitäten entgegenzuwirken, die innerhalb der aktuellen *Postcolonial Studies* und bildwissenschaftlichen Analysen zu beobachten ist. Es konnte gezeigt werden, dass in der jüngeren Forschung vor allem eine als politische Korrektheit missverstandene Negierung rassifizierter Positionen zu Forschungsdesideraten geführt hat. Um 1500 wird die symbolische Schwärze einzelner Figuren in der europäischen Kunst, die sie als kraftvolles Anderes mit Widerstandspotenzial gegenüber der *weißen* ikonografischen Tradition auszeichnete, in eine scheinbar realistische dunkle Körperfarbe transformiert. Aber auch diese Figuren erfüllen symbolische Funktionen für die *weißen* Bildbotschaften. Da die stereotypisierte Darstellung dieser Figuren den bis heute gültigen *weißen* Vorstellungen von »Afrikanizität« entspricht, wurden sie von der *weißen* Forschung als Naturalismus eingestuft. Die Marginalisierung Schwarzer Menschen in der europäischen Kunstgeschichte erfolgte sowohl durch ihre technische Ausführung in Werken der bildenden Kunst als auch durch ihre Nicht-Thematisierung in Kunsttheorie und Kunstrezeption. Dunkel ausgeführte Figuren wurden von *weißen* Malern im 16. Jahrhundert sowohl in Form einer »gemalten Unsichtbarkeit« am Bildrand als auch an zentraler Stelle im Bildraum als Blickfang und Interpretationsschlüssel platziert. In der christlichen Kunst sind sie meistens als Andere innerhalb der eigenen (europäischen) Gesellschaft definiert, während es häufiger hell ausgeführte Schwarze Figuren sind, die durch

Kleidung und Accessoires orientalisiert und damit dem muslimischen Glauben zugeordnet und als externe Andere charakterisiert sind. In der gleichen Zeit etabliert sich helle Körperfarbe sowohl in der Ölmalerei als auch der Kunsttheorie als Normalität und zentrales Bewertungskriterium der europäischen Malerei. Anhand eines sehr heterogenen Materials aus den Bereichen Skulptur und Malerei vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert ist diese *weiße* Wissensproduktion und Differenzbildung aufgezeigt worden. Detaillierte Werkanalysen mit fundierten sozialgeschichtlichen Einbettungen in den jeweiligen historischen Kontext sind die sich anschließende wissenschaftliche Aufgabenstellung zur weiteren Ergründung *weißer* Identitätsbildung. Dass sich die Thematik auch auf die Architektur ausweiten lässt, haben bereits Studien anderer Autor_innen unter Beweis gestellt.[874] Meine Arbeit spiegelt den aktuellen Diskussionsstand zu Kritischer Weißseinsforschung, die sich während des Verfassens zwischen 2007 und 2011 kontinuierlich weiterentwickelt hat und sich weiterhin im Findungsprozess befindet. Mein Anliegen war es, in diese Theorie einzuführen und die Möglichkeiten ihrer kunsthistorischen Anwendung exemplarisch aufzuzeigen; Vertiefungen sind in sehr viele Richtungen denkbar.[875]

Die europäische Kunstgeschichte hat in den letzten Jahren begonnen, sich der Frage ihrer eigenen Identität in Abgrenzung zu möglichen anderen Kunstgeschichten bzw. den Möglichkeiten und Grenzen ihrer Globalisierung zu stellen. Angesichts des internationalen Diskurses besteht auch ein großer Klärungsbedarf bezüglich konkreter, lokaler Wissenschaftspraktiken. Hier bietet die Kritische Weißseinsforschung praktische Ansatzpunkte, wie gezeigt wurde. Die *weiße* Dominanz in der europäischen Kunstgeschichte manifestiert sich bereits an der üblichen Nicht-Benennung von heller Körperfarbe bei Werkbeschreibungen. Erst das konsequente Mitdenken vergangener und gegenwärtiger gesellschaftlicher Diversität wird das Fach für transkulturelle Analysen »fit« machen. Die einfach klingende, in der Umsetzung aber emotional und intellektuell anstrengende Forderung dieser Arbeit an die *weiße*

874) Vgl. Walter Grasskamp: Die weiße Ausstellungswand. Zur Vorgeschichte des »white cube«, in: Wolfgang Ullrich und Juliane Vogel (Hg.): Weiß, Frankfurt am Main 2003, S. 29-56; Wolfgang Ullrich: Vom Klassizismus zum Fertighaus. Ein Lehrstück aus der Geschichte der Farbe Weiß, in: Ebd., S. 214-230; Hito Steyerl: White Cube und Black Box. Die Farbmetaphysik des Kunstbegriffs, in: Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, Münster 2005, S. 135-143; Wendy S. Shaw: Cities of Whiteness, Malden 2007.

875) Seit 2011 ist Birgit Haehnel mit dem DFG-geförderten Projekt *Weiße Umhüllungen – weiße Verblendungen. Zur Bedeutung des weißen Tuchs in der visuellen Kultur seit dem 20. Jahrhundert* im Rahmen der Gender- und Critical Whiteness Studies an der Universität Trier befasst. Vgl. URL: http://www.uni-trier.de/index.php?id=37547 (25.10.2011).

Kunstgeschichte lautet: Aufgabe der Kavalierperspektive als Kavaliersdelikt. Innovativ ist die sich daraus ergebende neue Nähe zum Objekt/Subjekt. Herrschaftsverhältnisse können nicht mehr als in der Vergangenheit eingefroren betrachtet und damit verniedlicht werden. Die »Wiederbelebung des Autors« verhindert die persönliche Distanzierung durch Historisierung von Ungleichheit. Die Markierung der eigenen Perspektive widerspricht dem traditionellen *weißen* Wissenschaftsverständnis als objektivem Standard und ist genau deshalb ein entscheidender Schritt hin zu der Erkenntnis, dass es in einer globalen Kunstgeschichte nicht um Beliebigkeit, sondern Multiperspektivität geht, die niemals von einem Individuum, sondern nur einem polyphonen Kollektiv vertreten und akzeptiert werden kann.

Copyrighted material

Anhang

Abb. 1. Marie Guilhelmine Benoist: *Portrait d'une négresse*, 1800

Abb. 2. Jean-Marc Nattier: *Madame de Maison-Rouge als Venus mit Taube*, 1757

Abb. 3. Peter Paul Rubens: *Vier Temperamente*, um 1613/14

Abb. 4. Tizian: *Laura Dianti mit Page*, um 1523

Abb. 5. Verein Dresdner Stadtjubiläum: *Dresdner Stadtfest*, 1998

Abb. 6. Balthasar Permoser/Dinglinger-Werkstatt: *Smaragdstufe mit Trägerfigur*, um 1724

Abb. 7. Balthasar Permoser/Dinglinger-Werkstatt: *Trägerfigur mit Landsteinstufe*, um 1724

Abb. 8. *Oni-Portraitkopf,* 12. Jahrhundert

Abb. 9. *Gewändefiguren am mittleren Westportal von Notre-Dame de Chartres,* um 1145-70

Abb. 10. *Christliche Madonna/chinesische Göttin Guānyīn,* Quing-Dynastie (17. Jh.)

Abb. 11. *Figur eines Europäers,* Quing-Dynastie (17. Jh.)

Abb. 12. Cover und Schlussbild von Alfons Simon: *Maxi, unser Negerbub*, Bremen 1952

Abb. 13. Ferdinand Keller: *Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden, „Türkenlouis" genannt, reitet am Abend nach der Schlacht bei Slankamen (19.8.1691)*, 1877

Abb. 14. *Ham* aus *Codex Heidelbergensis*, Nachzeichnung von 1574–75 vom verlorenen Luxemburger Stammbaum auf der Burg Karlstein, um 1360

Abb. 15. Matthew Ptacek-Ornys of Lindperk: *Karl IV.* aus *Codex Heidelbergensis*, um 1575

Abb. 16. Nicolas von Verdun: *Salome und die Königin von Saba,* 1181

Abb. 17. *Die Königin von Saba zwischen Balaam und Salomon am Nordportal von Notre-Dame de Chartres,* um 1230

Abb. 18. *Noah bearbeitet mit Sem, Cham und Japhet den Weinberg* (Detail), 1163-1165

Abb. 19. *Madonna von Bresnitz,* 1396

Abb. 20. *Saulus Populi Romani,* 6. Jahrhundert (?)

Abb. 21. Donatello: *Madonna mit Kind zwischen den Heiligen Franziskus und Antonius,* 1446-1540

Abb. 22. Faujas de Saint-Fond: *Madonna von Le Puy,* 1778, Original 1734 zerstört

Abb. 23. Nicola Pisano: *Die Heiligen Drei Könige,* 1265 begonnen

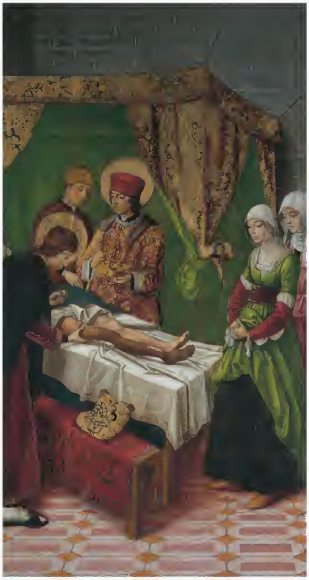


Abb. 24. Pedro Berruguete: *Das Beinwunder der Heiligen Kosmas und Damian,* Ende 15. Jahrhundert

Abb. 25. *Frau mit Spiegel,* um 1600

Abb. 26. Albrecht Dürer: *Studie mit Badetuch,* 1505

Abb. 27. Jacques de Backer: *Minerva als Bellona*

Abb. 28. Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, genannt Antico: *Venus felix,* nach 1590

Abb. 29. Barthélemy Prieur: *Maria de Medici als Juno,* Anfang 17. Jahrhundert

Abb. 30. *Madonna*, um 1360-80

Abb. 31. Peter Paul Rubens: *Venus mit Spiegel, Amor und einer Dienerin*, um 1614/15

Abb. 32. Rogier van der Weyden: *Dreikönigsaltar von Sainte-Colombe*, um 1460

Abb. 33. Hans Memling: *Anbetung der Könige*, um 1470

Abb. 34. *Der Heilige Mauritius,* um 1240

Abb. 35. *Der Heilige Mauritius,* um 1220

Abb. 36. Matthias Grünewald: *Die Heiligen Erasmus und Mauritius,* 1520-1524

Abb. 37. Pieter Lastman: *Die Taufe des Kämmerers*, 1616

Abb. 38. Pieter Lastman: *Die Taufe des Kämmerers*, 1623

Abb. 39. Rembrandt van Rijn: *Die Taufe des Kämmerers*, 1626

Abb. 40. *Die Bekehrung des Kämmerers* aus *Ménologe de Basile*, zwischen 976 und 1025

Abb. 41. Barthel Beham: *Auffindung und Erprobung des Heiligen Kreuzes,* 1530

Abb. 42. Detail aus Abb. 41

Abb. 43. Ludwig Refinger: *Horatius Cocles verteidigt die Tiberbrücke,* 1537

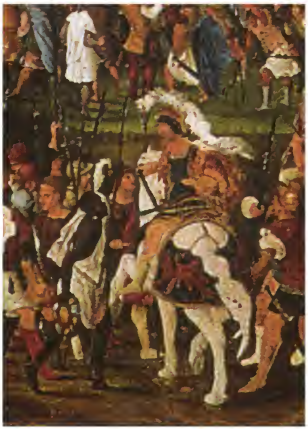


Abb. 44. Detail aus Abb. 43

Abb. 45. Hans Schöpfer: *Geschichte der Susanna,* 1537

Abb. 46. Detail aus Abb. 45

Abb. 47. *Das Martyrium der Heiligen Katharina,* 15. Jahrhundert

Abb. 48. Pieter van den Houte: *Das Radwunder der Heiligen Katharina,* um 1610

Abb. 49. Altichiero: *Kreuzigung*, 1377-79

Abb. 50. Detail aus Abb. 49

Abb. 51. Jacopo Tintoretto: *Die Hochzeit zu Kana*, 1561

Abb. 52. Michail Damaskinos: *Die Hochzeit zu Kana nach Tintoretto*, ca. 1561-70

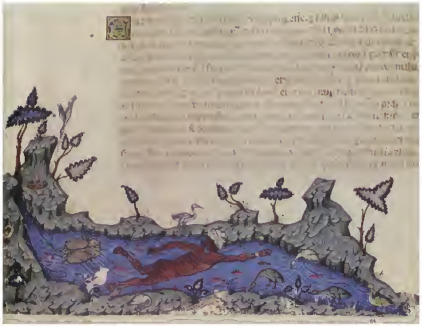


Abb. 53. *Mose durchquert den Nil* aus *Vitae Patrum*, 14. Jahrhundert

Abb. 54. Paolo Veronese: *Auffindung des Mose*

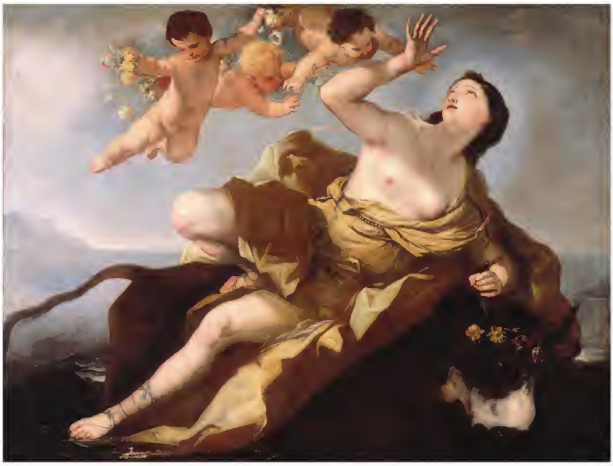


Abb. 55. Luca Giordano zugeschrieben: *Raub der Europa*, 17. Jahrhundert

Abb. 56. Apulischer Teller: Raub der Europa, 3. Viertel des 4. Jahrhundert v. Chr.

Abb. 57. Tizian: *Raub der Europa,* 1556-62

Abb. 58. Paolo Veronese: *Raub der Europa,* um 1585

Abb. 59. Guido Reni: *Raub der Europa*, 1636/37

Abb. 60. Abraham van Diepenbeeck: *Andromeda*

Abb. 61. Paolo Veronese: *Perseus und Andromeda*, um 1576-78

Literaturverzeichnis

Quellenliteratur

Alvares, Francesco 1961: The Prester John of the Indies. A True Relation of the Lands of the Prester John being the narrative of the Portuguese Embassy to Ethiopia in 1520 written by Father Francisco Alvares, hg. von Charles Fraser Beckingham und George Wynn Brereton Huntingford, Cambridge

Anonyma 1959: Die Frauen von Berlin. Nachwort von Kurt W. Marek, Frankfurt am Main (Ersterscheinung auf Englisch 1954, Verfilmung 2008)

Asserate, Asfa-Wossen 2003: Manieren, Frankfurt am Main

Beylié, Léon de (Hg.) 1909: Le Musée de Grenoble, Paris

Crell, Johann Christian 1722/1725: Kurtzgefaßtes Sächsisches Kern-Chronicon, 3. Paquet, 28. Couvert, Leipzig 1722, S. 35-37; 5. Paquet, 62. Couvert, Leipzig 1725, S. 559-562

Deutsche Bibelgesellschaft (Hg.) 2009: Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers mit Apokryphen, Stuttgart

Dürer, Albrecht 1961: Schriften, Tagebücher, Briefe (1528), hg. von Max Steck, Stuttgart

Eschenbach, Wolfram von 2006: Parzival. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann. Übertragen von Dieter Kühn, Frankfurt am Main

Früh, Sigrid (Hg.) 1998: Schwarze Madonna im Märchen. Mythen und Märchen von der Schwarzen Frau, Bern

Früh, Sigrid (Hg.) 2003: Die Schwarze Frau. Kraft und Mythos der schwarzen Madonna, Zürich

Goll, Claire 1925: Der Neger Jupiter raubt Europa, Basel

Inventar des Grünen Gewölbes zu Dresden, 1897

Inventar der Kunstkammer zu Dresden, 1732

Inventar des Pretiosenzimmers, Grünes Gewölbe zu Dresden, nach 1732

Inventar der Skulpturensammlung zu Dresden, 1726

Kampen, Dieter 1997: Im Souterrain der Bilder. Die Schwarze Madonna, Bodenheim

Kant, Immanuel 1905a: Von den verschiedenen Racen der Menschen. Von der Verschiedenheit der Racen überhaupt (1775), in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. von der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 2, Berlin

Kant, Immanuel 1905b: Bestimmung des Begriffs einer Menschenrasse (1785), in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. von der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 8, Berlin

Katalog der Gräflich von Schönborn'schen Bilder-Galerie zu Pommersfelden, 1857

Kemp, Wolfgang 2004: Jetzt sind wir König, in: Die Zeit, 04.03.2004

Columbus, Christoph 1493: De Insulis inventis. Epistola Christoferi Colon…, Basel

Ludolf, Hiob 1681: Historia Aethiopica, sive Brevis et succinta descriptio regni Habessinorvm, Quod vulgo malè Presbyteri Iohannis vocatur, Frankfurt am Main

Massaquoi, Hans-Jürgen 1999: »Neger, Neger, Schornsteinfeger!« Meine Kindheit in Deutschland. Nachwort von Ralph Giordano, Bern

Meister, Georg 1629: Der Orientalisch-Indische Kunst- und Lustgärtner, Dresden

Melville, Herman 1991: Moby-Dick or The Whale, in: Harrison Hayford, Hershel Parker und G. Thomas Tanselle (Hg.): The Writings of Herman Melville, The Northwestern-Newberry Edition, Bd. 6, Evanston/Chicago (Ersterscheinung 1851)

Millar, Peter 2007: Die Schwarze Madonna. Thriller, Bergisch Gladbach

Morrison, Toni 1983: Recitatif, in: Imamu Arniri Baraka (Hg.) : Confirmation. An Anthology of African American Women, New York, S. 243-261

Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Hg.) 1984: Catalogue inventaire de la peinture ancienne, Brüssel

Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Hg.) 1996: Le guide des collections d'art ancient & d'art modern, Brüssel

Oji, Chima 1992: Unter die Deutschen gefallen. Erfahrungen eines Afrikaners, Wuppertal

Ovid 1995: Metamorphosen, hg. von Hermann Breitenbach, mit einer Einleitung von L. P. Wilkinson, Stuttgart (1. Aufl. 1971)

Pacheco, Francisco 1956: Arte de la pintura (1649), hg. von Fancisco Javier Sanchez Canton, Madrid

Palomino, Antonio 1988: El museo pictórico y escala óptica, Bd. 2, Madrid

Renger, Almuth-Barbara 2003: Mythos Europa. Von Ovid bis Heiner Müller, Leipzig

Rathlef, Ernst Lorenz Michael 1775: Die Mohrinn zu Hamburg. Tragödie, o. O. [Mikrofiche-Ausg.]

Shakespeare, William 1977: Der Kaufmann von Venedig. Nach der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel, Stuttgart (Erstaufführung auf Englisch 1596)

Shakespeare, William 1993: Der Kaufmann von Venedig. Nach der Übersetzung von Christoph Martin Wieland, hg. von Hans Radspieler, Zürich (Erstaufführung auf Englisch 1596)

Shakespeare, William 2006: Der Kaufmann von Venedig/The Merchant of Venice. Englischer Text von John Russel Brown (London 1961) übersetzt und kommentiert, hg. von Barbara Puschmann-Nalenz, Stuttgart (1. Aufl. 1975)

Shakespeare, William 1993: Othello, der Mohr von Venedig. Nach der Übersetzung von Christoph Martin Wieland, Zürich (Ersterscheinung auf Englisch 1604)

Simon, Alfons 1952: Maxi, unser Negerbub, Bremen

Sponsel, Jean Louis 2002: Führer durch das Grüne Gewölbe zu Dresden (1915), 2. Aufl., kommentiert und hg. von Ulli Arnold, Dresden

Sponsel, Jean Louis 1932: Das Grüne Gewölbe zu Dresden. Eine Auswahl von Meisterwerken der Goldschmiedekunst in 4 Bänden, Bd. 4: Gefäße und Bildwerke aus Elfenbein, Horn und anderen Werkstoffen. Stein, Holz, Bronze, Eisen, Leipzig

Sprenger, Balthasar 1509: Die Merfart vnd erfarung nüwer Schiffung vnd Wege zuo vil onerkanten Jnseln vnd Künigreichen…, o. O.

Staden, Hans 1557: Warhaftige … Historia … der … Menschenfresser Leuthen, Marburg

Voragine, Jacobus de 2007: Legenda Aurea. Mit Mittelalterlicher Kunst, hrsg. von Christoph Wentzel, Freiburg

Internetquellen

Initiativen Schwarzer Menschen in Deutschland

ADEFRA e.V. – Schwarze Frauen in Deutschland
URL: http://www.adefra.de (01.08.2011)

Der braune mob e.V. – Deutschlands erste Schwarze media-watch-Organisation
URL: http://www.derbraunemob.de (01.08.2011)

ISD – Initiative Schwarze Menschen in Deutschland
URL: http://www.isdonline.de (01.08.2011)

Phönix e.V. – Für eine Kultur der Verständigung
URL: http://www.phoenix-ev.org (01.08.2011)

Kunsthistorische Institute

Institut für Kunstgeschichte, Universität Bern
URL: http://ccs.unibe.ch/content/programme/iworld_arts_i_iwa_i/index_ger.html (12.05.2011)

Institut für Kunstgeschichte, Freie Universität Berlin
URL: http://geschkult.fu-berlin.de/e/khi/lehre_studium/ma/index.html (24.05.2011)

Institut für europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg
URL: http://iek.uni-hd.de/studium/studium.html (24.05.2011)

Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien
URL: http://kunstgeschichte.univie.ac.at/institut/profil-geschichte-des-instituts (24.05.2011)

Forschungs- und Museumsprojekte

Von der VW-Stiftung gefördertes Projekt BEST – Black European Studies, Universität Mainz
URL: http://www.best.uni-mainz.de (01.08.2011)

Projekt und Netzwerk Global Art and the Museum, ZKM Karlsruhe
URL: http://www.globalartmuseum.de (01.08.2011)

Das Technische Bild, Projekt des Hermann von Helmholtz-Zentrums für Kulturtechnik, Humboldt-Universität zu Berlin
URL: http://www.kulturtechnik.hu-berlin.de/content/dtb (03.11.2011)

The Menil Collection, Houston
URL: http://www.menil.org (18.5.2010)

DFG-gefördertes Projekt Weiße Umhüllungen – weiße Verblendungen. Zur Bedeutung des weißen Tuchs in der visuellen Kultur seit dem 20. Jahrhundert im Rahmen der Gender- und Critical Whitness Studies, Universität Trier
URL: http://www.uni-trier.de/index.php?id=37547 (25.10.2011)

Ausstellung *Angelo* Soliman. *Ein Afrikaner in Wien* im Wien Museum
URL: http://www.wienmuseum.at/fileadmin/user_upload/Ausstellungen KALENDER_2011/Angelo_Soliman/Folder_Angelo_Soliman.pdf (15.11.2011)

Handbücher und Lexika

Abgekürzt zitierte Literatur

AKL Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, hg. von Günter Meissner u. a., Leipzig 1992 ff.

LCI Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirchbaum, Freiburg 1968-1978, 8 Bde. Nachdruck: Freiburg 1994

LThK Lexikon für Theologie und Kirche, hg. von Michael Buchberger und Walter Kasper, Freiburg 1993-2001, 11 Bde

ThB Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, Leipzig 1907-1950, 37 Bde. Nachdruck: Zwickau 1978

Arndt, Susan und Antje Hornscheidt (Hg.) 2004: Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk, Münster

Arndt, Susan und Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.) 2011: Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk, Münster

Belting, Hans, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke (Hg.) 2003: Kunstgeschichte. Eine Einführung, 6., erw. Aufl. Berlin (1. Aufl. 1985)

Brunner, Otto und Reinhart Koselleck (Hg.) 1979 ff.: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Stuttgart, 8 Bde. (Nachdruck 1997)

Gombrich, Ernst H. 2010: Geschichte der Kunst, 8., erw. Aufl. Berlin (Ersterscheinung auf Englisch 1950)

Grimm, Jacob und Wilhelm 1854-1954: Deutsches Wörterbuch, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin in Zusammenarbeit mit der Akademie der Wissenschaften Göttingen, Leipzig, 16 Bde.

Held, Jutta und Norbert Schneider 2007: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder, Köln

Henkel, Arthur und Albrecht Schöne (Hg.) 1996: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart/Weimar (1. Aufl. 1967)

Honour, Hugh und John Fleming 2000: Weltgeschichte der Kunst, 6., erw. Aufl. München (Ersterscheinung auf Englisch 1982)

Janson, Horst W. 1988: Du'Monts Kunstgeschichte der Alten und der Neuen Welt, 3., erw. Aufl., hg. von Anthony F. Janson, Köln (Ersterscheinung auf Englisch 1962)

Keller, Hiltgart L. 1991: Reclams Lexikon der Heiligen und Biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst, Stuttgart

Pfeifer, Wolfgang (Hg.) 1999: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, München (1. Aufl. 1989)

Pfisterer, Ulrich (Hg.) 2003: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart

Poeschel, Sabine 2005: Handbuch der Ikonographie, Darmstadt

Sandkühler, Hans Jörg (Hg.) 2010: Enzyklopädie Philosophie, 2., erw. Aufl. Hamburg (1. Aufl. 1999), 3 Bde.

Zedler, Johann Heinrich 1732-1750: Großes Vollständiges Universal-Lexikon, Halle/Leipzig, 64 Bde. (Nachdruck Graz 1961)

Ausstellungskataloge und Forschungsliteratur

AG gegen Rassenkunde (Hg.) 1998: Deine Knochen – Deine Wirklichkeit. Texte gegen rassistische und sexistische Kontinuität in der Humanbiologie, Münster

Ahmed, Aischa 2005: »Na ja, irgendwie hat man das ja gesehen«. Passing in Deutschland –Überlegungen zu Repräsentation und Differenz, in: Eggers u. a. 2005, S. 270-282

Albrecht-Heide, Astrid 2005: Weißsein und Erziehungswissenschaft, in: Eggers u. a. 2005, S. 444-459

Allen, Theodore W. 1994: The Invention of the White Race, London, 2 Bde.

Althusser, Louis 1975: Idéologie et appareils idéologiques d'Etat. Notes pour une recherche, Paris

Anczykowski, Maria (Red.) 1997: Der Silberschatz der Compagnie der Schwarzen Häupter aus Riga, Ausst.-Kat., Kunstsammlungen Böttcherstraße, Bremen

Anderson, Benedict 1983: Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London

Anderson, Jaynie (Hg.) 2008: Crossing Culture. Conflict, Migration and Convergence. 32nd International Congress in History of Art, 13.-18.06.2008, Melbourne

AntidiskriminierungsBüro Köln und cyberNomads (Hg.) 2004: TheBlackBook. Deutschlands Häutungen, Köln

Araeen, Rasheed 2005: Eurocentricity, Canonisation the White/European Subject in Art History, and the Marginalisation of the Other, in: Below/von Bismarck 2005, S. 54-61

Araeen, Rasheed, Sean Cubitt und Ziauddin Sardar (Hg.) 2002: The *Third Text* reader. Art, Culture and Theory, London/New York

Arendt, Hannah 1963: Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil, London

Arndt, Susan (Hg.) 2001: AfrikaBilder. Studien zu Rassismus in Deutschland, Münster

Arndt, Susan 2004: Koloniale Mythen und Weiß-Sein. Rassismus in der deutschen Afrikaterminologie, in: AntiDiskriminierungsBüro Köln/cyberNomads 2004, S. 91-115

Arndt, Susan 2005: Mythen des *weißen* Subjekts: Verleugnung und Hierarchisierung von Rassismus, in: Eggers u. a. 2005, S. 340-362

Arndt, Susan 2007: »The Racial Turn«. Kolonialismus, weiße Mythen und Critical Whiteness Studies, in: Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen Alltagskultur, hg. von Marianne Bechhaus-Gerst, Sunna Gieseke und Reinhard Klein-Arendt, Frankfurt am Main, S. 11-26

Arndt, Susan 2008: Weißsein – zur Genese eines Konzepts. Von der griechischen Antike zum postkolonialen »racial turn«, in: Jan Standke und Thomas Düllo (Hg.): Theorie und Praxis der Kulturwissenschaften, Berlin, S. 95-129

Arndt, Susan 2009: Myths and Masks of »Travelling«. Colonial Migration and Slavery in Shakespeare's *Othello*, *The Sonnets* and *The Tempest*, in: Lars Eckstein (Hg.): Proceedings of the Conference of the German Association of University Teachers of English, Nr. 30 (2009), Trier, S. 213-226

Arndt, Susan 2011: Europe, Race and Diaspora, in: Sabrina Brancato (Hg.): Afroeuropean Configurations. Readings and Projects, Newcastle, S. 30-57

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths und Helen Tiffin 1995: The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures, New York (1. Aufl. 1989)

Auer, Hermann 1981: Das Museum und die Dritte Welt, München

Aurenhammer, Hans H. 1993: Tizian. Die Madonna des Hauses Pesaro. Wie kommt Geschichte in ein venezianisches Altarbild? Frankfurt am Main

Auwera, Joost Vander (Hg.) 2007: Rubens. Genius at Work, Ausst.-Kat., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel

Ayim, May: Die afro-deutsche Minderheit, in: Arndt 2001, S. 71-86

Bätschmann, Oskar 1997: Women in White, in: Carolin Bahr und Gora Jain (Hg.): Zwischen Askese und Sinnlichkeit. Festschrift für Norbert Werner, Gießen, S. 152-165

Bamshad, Michael J. 2005: Menschenrassen – eine Fiktion? In: Spektrum der Wissenschaft (2005) 5, S. 90-97

Banda Stein, Regina M. 2005: Schwarze deutsche Frauen im Kontext kolonialer Pflegetraditionen oder Von der Alltäglichkeit der Vergangenheit, in: Eggers u. a. 2005, S. 189-202

Bandmann, Günter 1962: Das Exotische in der europäischen Kunst, in: Ders. (Red.): Der Mensch und die Künste. Festschrift für Heinrich Lützeler zum 60. Geburtstag, Düsseldorf, S. 337-354

Barasch, Moshe 1978: Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art, New York

Barthes, Roland 1996: Mythen des Alltags, Frankfurt am Main (Ersterscheinung auf Französisch 1964)

Barthes, Roland 2000: Der Tod des Autors (1967), in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart, S. 185-193

Bassani, Ezio 1998: Les oeuvres illustrees dans Negerplastik (1915) et dans Afrikanische Plastik (1921), in: Etudes germaniques. Allemagne, Autriche, Suisse, pays scandinaves et néerlandais; études yiddish et judéo-allemandes; revue trimestrielle de la Société des Etudes Germaniques, Nr. 53 (1998), S. 99-121

Baßler, Moritz 1996: Das Bild, die Schrift und die Differenz. Zu Carl Einsteins »Negerplastik«, in: Christoph Brecht und Wolfgang Fink (Hg.): »Unvollständig, krank und halb«. Zur Archäologie moderner Identität, Bielefeld, S. 137-153

Baudel, Henri 1965: Paradise on Earth. Some Thoughts on European Images on Non-European Man, London (Ersterscheinung auf Niederländisch 1959)

Baum, Wilhelm 1999: Die Verwandlungen des Mythos vom Reich des Priesterkönigs Johannes. Rom, Byzanz und die Christen des Orients im Mittelalter, Klagenfurt

Baumstark, Reinhold (Hg.) 2009: Rubens im Wettstreit mit alten Meistern. Vorbild und Nacherfindung, Ausst.-Kat., Alte Pinakothek München, München

Baumstark, Reinhold, Martin Roth und Peter-Klaus Schuster (Hg.) 2007: Blicke auf Europa. Europa und die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, Ausst.-Kat., Palais des Beaux-Arts Brüssel, Ostfildern

Baur, Erwin, Eugen Fischer und Fritz Lenz 1936: Menschliche Erblehre und Rassenhygiene, München, 2 Bde.

Bay, Hansjörg und Kai Merten (Hg.) 2006: Die Ordnung der Kulturen. Zur Konstruktion ethnischer, nationaler und zivilisatorischer Differenzen 1750-1850, Würzburg

Bechhaus-Gerst, Marianne 2004: »Wir hatten nicht gedacht, dass die Deutschen so eine Art haben.« AfrikanerInnen in Deutschland zwischen 1884 und 1945, in: AntiDiskriminierungsBüro Köln/cyberNomads 2004, 21-33

Beck, H. 1979: Negerin mit Spiegel, sogenannte Negervenus, in: Dietrich Kötzsch (Hg.): Meisterwerke aus der Sammlung Hirsch, erworben für deutsche Museen. Ausstellung im Auftrag des Bundesministers des Inneren von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Bonn, S. 54-57

Beck, James H. 1969: Donatello's Black Madonna, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Nr. XIV (1969/70), S. 456-460

Beck, Ulrich (Hg.) 1998: Perspektiven der Weltgesellschaft, Frankfurt am Main

Begg, Ean 1985: The Cult of the Black Virgin, London

Begg, Ean 1989: Die unheilige Jungfrau. Das Rätsel der Schwarzen Madonna, Bad Münstereifel (Ersterscheinung auf Englisch 1985)

Below, Irene und Beatrice von Bismarck (Hg.) 2005: Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanz in Kunst und Kunstgeschichte, Marburg

Belting, Hans 1990: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München

Belting, Hans 2001: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München

Belting, Hans (Hg.) 2007: Bildfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München

Belting, Hans 2008: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München

Belting, Hans und Andrea Buddensieg (Hg.) 2009: The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums, Ostfildern

Benjamin, Playthell 1997: Did Shakespeare Intend Othello to Be Black? A Meditation on Blacks and the Bard, in: Kaul 1997, S. 91-104

Berger, Ursel 1996: Die Negervenus, eine Statuette von Johan Gregor van der Schadt? In: Volker Krahn (Hg.): Von allen Seiten schön. Rückblicke auf Ausstellung und Kolloquium, Köln, S. 59-67

Bero, Thalia (Red.) 2005: Micrologus. Natura, Scienze e Società Medievali XIII. La pelle umana, Florenz

Bestor, Jane Fair 2003: Titian's Portrait of Laura Eustochia. The Decorum of Female Beauty and the Motiv of the Black Page, in: Renaissance Studies, Nr. 17 (2003), S. 628-273

Beyer, Oskar 1923: Weltkunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte, Dresden

Beyme, Klaus von 2008: Die Faszination des Exotischen. Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst, München

Bhabha, Homi K. 2000: Die Verortung der Kultur, Tübingen (Ersterscheinung auf Englisch 1994)

Biadene, Susanna M. (Hg.) 1990: Titian. Prince of Painters, Ausst.-Kat., Palazzo Ducale Venedig, München

Bindman, David 2010: The Black Presence in British Art. Sixteenth and Seventeenth Centuries, in: Bindman/Gates 2010d, S. 235-270

Bindman, David und Henry Louis Gates (Hg.) 2010a: The Image of the Black in Western Art, Bd. 1: From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire, 2. Aufl. mit einer neuen Einleitung von Jeremy Tanner, London (1. Aufl. 1976, hg. von Ladislas Bugner)

Bindman, David und Henry Louis Gates (Hg.) 2010b: The Image of the Black in Western Art, Bd. 2,1: From the Early Christian Era to the »Age of Discovery«. From the Demonic Threat to the Incarnation of Sainthood, 2. Aufl. mit einer neuen Einleitung von Paul H. D. Kaplan, London (1. Aufl. 1979, hg. von Jean Devisse)

Bindman, David und Henry Louis Gates (Hg.) 2010c: The Image of the Black in Western Art, Bd. 2,2: From the Early Christian Era to the »Age of Discovery«. Africans in the Christian Ordinance of the World, 2. Aufl. mit einer neuen Einleitung von Paul H. D. Kaplan, London (1. Aufl. 1979, hg. von Jean Devisse und Michel Mollat)

Bindman, David und Henry Louis Gates (Hg.) 2010d: The Image of the Black in Western Art, Bd. 3,1: From the »Age of Discovery« to the Age of Abolition. Artists of Renaissance and Baroque, London

Bischoff, Cordula (Hg.) 2005: Dresden. Spiegel der Welt, Ausst.-Kat., National Museum of Western Art Tokyo, Tokyo

Bloh, Jutta Charlotte von 2006: Faszination des Fremden. Afrika-Inszenierungen am kurfürstlichen Hof in Dresden im 16. und 17. Jahrhundert, in: Greve/Volker-Saad 2006, S. 76-84

Bloh, Jutta Charlotte von 2010: Jugend, Schönheit, Tugend? Was sagt uns das Kostüm in Tizians »Dame in Weiß«, in: Henning 2010, S. 23-31

Blohm, Philipp und Wolfgang Kos (Hg.) 2011: Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien, Ausst.-Kat., Wien Museum, Wien

Blum, Paul Richard 2001: Europa – Ein Appellbegriff, in: Archiv für Begriffsgeschichte, Nr. 43 (2001), S. 149-171

Bock, Henning: Joshua Reynolds »George Clive und seine Familie mit einer indischen Dienerin«, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz (1977), S. 163-173

Bohde, Daniela 2002: Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Emsdetten

Bohde, Daniela 2007: ›Le tinte delle carni‹. Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: Dies./Fend 2007, S. 41-63

Bohde, Daniela und Mechthild Fend (Hg.) 2007: Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, Berlin

Bohlmann, Carolin 1998: Tintorettos Maltechnik. Zur Dialektik von Theorie und Praxis, München

Böhm, Andrea 2011: Gott und die Krokodile – Eine Reise durch den Kongo, München

Boehm, Gottfried 1994: Was ist ein Bild? München

Bonnett, Alastair 2000: White Identities. Historical and International Perspectives, London

Bonnett, Alastair 2004: The Idea of the West. Culture, Politics and History, Basingstoke u. a.

Bosch, Mineke und Hanna Hecker (Hg.) 2005: Whiteness, L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft, Jg. 16, H. 2, Köln

Bose, Herbert von 2007: Das Bild des Fremden im Werk von Ludwig Emil Grimm (1790-1863), Marburg

Bourdieu, Pierre 1974: Zur Soziologie der symbolischen Form, Frankfurt am Main (Erstscheinung auf Französisch 1970)

Bräunlein, Peter J. 1991: Von Mohren-Apotheken und Mohrenkopf-Wappen, in: Zeitschrift für Kulturaustausch (1991) 2, S. 224-229

Brander Rasmussen, Birgit, Eric Klinenger, Irene J. Nexica und Matt Wray (Hg.) 2000: The Making and Unmaking of Whiteness, Durham

Brentjes, Burchard 1976: Anton Wilhelm Amo. Der schwarze Philosoph in Halle, Leipzig

Brinker-von der Heyde, Claudia, Andreas Gardt und Franziska Sick (Hg.) 2007: Nation – Europa – Welt. Identitätsentwürfe vom Mittelalter bis 1800, Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit, H. 3/4, Frankfurt am Main

Brodkin, Karen 1998: How Jews Became White Folks and What That Says about Race in America, New Brunswick

Broek, Lida van den 1988: Am Ende der Weißheit. Vorurteile überwinden, Berlin (Erstscheinung auf Niederländisch 1987)

Bryzon, Norman 2001: Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks, München (Erstscheinung auf Englisch 1983)

Bückling, Maraike 1991: Die Negervenus, Frankfurt am Main

Buddensieg, Andrea und Peter Weibel (Hg.) 2007: Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective, Ostfildern

Bugner, Ladislas (Hg.) 1976: L'Image du Noir dans l'Art Occidental, Bd. 1: Des Pharaons a la Chute de l'empire Romain, Fribourg

Buschhausen, Helmut 1974: The Klosterneuburg Altar of Nicholaus of Verdun. Art, Theology and Politics, in: Journal of the Warburg and Courtauld Insitutes, Nr. 37 (1974), S. 1-32

Bußmann, Klaus und Elke Anna Werner (Hg.) 2004: Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder, Stuttgart

Callaghan, Dympna 2003: »Othello Was a White Man«. Properties of Race on Shakespeare's Stage, in: Terence Hawkes (Hg.): Alternative Shakespeare, London/New York, Bd. 2, S. 192-215

Calvesi, Maurizio 1962: La Tempesta di Giogione come Ritrovamento di Mose, in: Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte, Nr. 13 (1962), S. 226-255

Campbell, Caroline (Hg.) 2005: Bellini and the East. Ausst.-Kat., Isabella Steward Gardner Museum, London

Carrier, David 2008: A World Art History and Its Objects, Pennsylvania State University Press

Cassagnes-Brouquet, Sophie 2000: Vierges noir, Rodez

Cassirer, Ernst 1923-1929: Philosophie der symbolischen Formen, Hamburg, 3 Bde.

Castro Varela, María do Mar und Nikita Dhawan 2004: Rassismus im Prozess der Dekolonisation – Postkoloniale Theorie als kritische Intervention, in: AntiDiskriminierungs-Büro Köln/cyberNomads 2004, S. 64-81

Castro Varela, María do Mar und Nikita Dhawan 2005: Postkoloniale Theorien. Eine kritische Einführung, Bielefeld

Cavalli-Sforza, Luca und Francesco 1994: Verschieden und doch gleich. Ein Genetiker entzieht dem Rassismus die Grundlage, München (Ersterscheinung auf Italienisch 1993)

Cavalli-Sforza, Luca 1999: Gene, Völker und Sprachen. Die biologischen Grundlagen unserer Zivilisation, München (Ersterscheinung auf Italienisch 1993)

Caviness, Madeline H. 2006: (Ex)Changing Colors. Queen of Sheba and Black Madonnas, in: Stephan Gasser (Hg.): Architektur und Monumentalskulptur des 12. bis 14. Jahrhunderts, Bern, S. 553-570

Chakrabarty, Dipesh 2010: Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung, Frankfurt am Main (Ersterscheinung auf Englisch 2000)

Chen, Xiaomei 1995: Occientalism. A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China, New York

Cherrat, Nisma 2005: Mätresse – Wahnsinnige – Hure. Schwarze SchauspielerInnen am deutschsprachigen Theater, in: Eggers u. a. 2005, S. 206-220

Chiarini, Marco 2010: Una serie di tele con *Storie di Mosè* di Paolo Veronese e della sua bottega, in: artibus et historia, Nr. 61 (2010), S. 77-82

Connor, Steven 2004: The Book of Skin, London

Conrad, Sebastian (Hg.) 2007: Globalgeschichte. Theorien, Ansätze, Themen, Frankfurt am Main

Conrad, Sebastian 2008: Deutsche Kolonialgeschichte, München

Cook, Herbert 1905: The True Portrait of Laura de'Dianti by Titian, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Nr. 7 (1905), S. 449-455

DaCosta Kaufmann, Thomas 2004: Toward a Geography of Art, Chicago/London

Daileader, Celia R. 2005: Racism, Misogyny, and the Othello Myth. Inter-Racial Coupes from Shakespeare to Spike Lee, New York

Davis, Norman 1996: Europe. A History, Oxford

Debrunner, Hans Werner 1979: Presence and Prestige. Africans in Europe. A History of Africans in Europe before 1918, Basel

De Fuccia, Laura 2004: La satira À Vignon di Jacques Dulorens (1580-1655) e il Mosé salvato dale acque di Paolo Veronese, in: Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien, Nr. 10 (2004), S. 44-56

Dell'Aira, Alessandro 2001: Schiavità. Il silenzio del Concilio di Trento, in: Nuove effemeridi. Rassegna trimestral di cultura, Nr. 54 (2001) 2, S. 56-61

Dell'Aira, Alessandro 2007: San Benedetto da San Fratello ad Angra dos Reis, in: Kalós. Arte in Sicilia. Rivista trimestrale di cultura, Nr. 19 (2007), S. 24-31

Deleuze, Gilles und Félix Guattari 1992: Tausend Pateaus, Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin (Ersterscheinung auf Französisch 1980)

Demel, Walter 1992: Wie Chinesen gelb wurden. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Rassentheorien, in: Historische Zeitschrift, Nr. 255 (1992), S. 625-666

Devisse, Jean (Hg.) 1979: L'Image du Noir dans l'Art Occidental, Bd. 2,1: Des premiers Siécles chrétiens aux »Grands découvertes«. De la menace démonique a l'incarnation de la sainteté, Fribourg

Devisse, Jean und Michel Mollat (Hg.) 1979: L'Image du Noir dans l'Art Occidental, Bd. 2,2: Des premiers Siècles chrétiens aux »Grands découvertes«. Les Africains dans l'ordonnance chrétienne du Monde (XIV-XVI Jh.), Fribourg

Didi-Huberman, Georges 1985: Le peinture incarnée, Paris

Didi-Huberman, Georges 2006: Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit. Das sich öffnende Bild, Zürich (Ersterscheinung auf Französisch 1999)

Dietze, Gabriele (Hg.) 2009: Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht, Bielefeld

Dolz, Wolfram: Äthiopien in früher Kartografie und Mythologie am Beispiel von Erd- und Himmelsgloben, in: Greve/Volker-Saad 2006, S. 29-34

Drohsel, Franziska (Hg.) 2009: Was ist heute Links? Thesen für eine Politik der Zukunft, Frankfurt am Main

Dyer, Richard 1988: White, in: Screen, Nr. 29 (1988) 4, S. 44-64

Dyer, Richard 1997: White, London/New York

Durand-Lefebvre, Marie 1937: Etude sur l'origine des Vierges Noires, Paris

Earle, Thomas F. 2005: Blacks versus Jews. Religious and Racial Tension in a Portuguese Saint's Play, in: Earle/Lowe 2005, S. 345-359

Earle, Thomas F. und Kate J. P. Lowe (Hg.) 2005: Black Africans in Renaissance Europe, Cambridge

Ebbinghaus, Angelika, Max Henninger und Marcel van der Linden (Hg.) 2009: 1968 – ein Blick auf die Protestbewegung 40 Jahre danach aus globaler Perspektive, Leipzig

Ebert-Schifferer, Sybille (Hg.) 1988: Guido Reni und Europa, Ausst.-Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main

Eberling, Herrmann 1954: Das Problem der deutschen Mischlingskinder. Zur zweiten Konferenz der World Brotherhood über das Schicksal der farbigen Mischlingskinder, in: Monatsschrift für Pädagogik, Bildung und Erziehung, Nr. 7 (1954), S. 612-630

Edeh, Yawovi Emmanuel 2003: Die Grundlagen der philosophischen Schriften von Amo. In welchem Verhältnis steht Amo zu Christian Wolff, daß man ihn als »einen führnehmlichen Wolffianer« bezeichnen kann?, Essen

Ege, Moritz 2007: Schwarz werden. »Afroamerikanophilie« in den 1960er und 1970er Jahren, Bielefeld

Eggers, Maureen Maisha 2005a: Rassifizierte Machtdifferenz als Deutungsperspektive in der Kritischen Weißseinsforschung in Deutschland, in: Eggers u. a. 2005, S. 56-72

Eggers, Maureen Maisha 2005b: Schwarze Identität, Transkulturalität und die Aufgabe politischer Bildungsarbeit, in: Bundeszentrale für politische Bildung, URL: http://www.bpb.de/themen/Z5D6IU,0,Schwarze_Identit%E4t_Transkulturalit%E4t_und_die_Aufgabe_politischer_Bildungsarbeit.html (24.05.2011)

Eggers, Maureen Maisha, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt (Hg.) 2005: Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, Münster

Eikelmann, Renate (Hg.) 2002: Der Mohrenkopfpokal von Christoph Jamnitzer, Ausst.-Kat., Bayerisches Nationalmuseum, München

Einstein, Carl 1915: Negerplastik, Leipzig

Eissenhauer, Michael (Hg.) 2006: Museen gestalten Zukunft – Perspektiven im 21. Jahrhundert, Kassel

Elkins, James 2002: Stories of Art, New York/London

Elkins, James 2007: Is Art History Global? New York

Elkins, James und Zhivka Valiavicharska (Hg.) 2010: Art and Globalization, Pennsylvania State University Press

El-Tayeb, Fatima 2001: Schwarze Deutsche. Der Diskurs um »Rasse« und nationale Identität 1890-1933, Frankfurt am Main

El-Tayeb, Fatima 2005: Vorwort, in: Eggers u. a. 2005, S. 7-10

Enwezor, Okwui (Hg.) 2002a: Demokratie als unvollendeter Prozess [enthält alle Beiträge der Documenta 11 – Plattform 1, einer Reihe von Konferenzen und Vorträgen in Wien, Akademie der Bildenden Künste, 15.03.- 20.04.2001, und in Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 09.-30.10.2001], Ostfildern-Ruit

Enwezor, Okwui (Hg.) 2002b: Experimente mit der Wahrheit. Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung [enthält alle Beiträge der Documenta 11 – Plattform 2, in Neu-Dehli im India Habitat Centre, 08.-12.05.2001], Ostfildern-Ruit

Enwezor, Okwui (Hg.) 2002c: Under Siege. Four African Cities. Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos [enthält alle Beiträge der Documenta 11 – Plattform 4, einer Konferenz in Lagos, Goethe-Institut Inter Nationes, 16.-29.03.2002], Ostfildern-Ruit

Enwezor, Okwui (Hg.) 2002d: Documenta XI. The Short Guide [enthält die Beiträge der Documenta 11 – Plattform 5, der Ausstellung in Kassel], Ostfildern-Ruit

Enwezor, Okwui (Hg.) 2003: Créolité and Creolization [enthält alle Beiträge der Documenta 11 – Plattform 3, einem Workshop in St. Lucia, West Indies, Hyatt Regency St. Lucia, 13.-15.01.2002], Ostfildern-Ruit

Epstein, Steven A. 2001: Speaking of Slavery. Color, Ethnicity, and Human Bandage in Italy, New York

Erickson, Peter und Clark Hulse 2000: Early Modern Visual Culture. Presentation, Race, and Empire in Renaissance England, Philadelphia

Errington, Shelly 1998: The Dead of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress, Berkeley

Errington, Shelly 2007: Globalizing Art History, in: Elkins 2007, S. 405-440

Esche-Ramshorn, Christiane 2008: Multi-Ethnic Rome and the Global Renaissance. Ethiopia, Armenia and Cultural Exchange with Rome during the Fifteenth Century, in: Anderson 2008, S. 173-178

Fanon, Frantz 1952: Peau noire, masques blancs, Paris

Fanon, Frantz 1961: Les damnés de la terre, Paris

Fanon, Frantz 1967: Die Verdammten dieser Erde, Frankfurt am Main (Ersterscheinung auf Französisch 1961)

Farr, Arnold 2005: Wie Weißsein sichtbar wird. Aufklärungsrassismus und Struktur eines rassifizierten Bewusstseins, in: Eggers u. a. 2005, S. 40-55

Febel, Gisela (Hg.) 2006: Zwischen Kontakt und Konflikt. Perspektiven der Postkolonialismus-Forschung, Trier

Fehrenbach, Heide 1998: Rehabilitating Fatherland. Race and German Remasculinization, in: Signs, Nr. 24 (1998), S. 107-128

Fehrenbach, Heide 2000: Of German Mothers and »Negermischlinge«. Race, Sex and the Postwar Nation, in: Hanna Schissler (Hg.): Revisiting the Miracle Years. West German Society from 1949-1968, Princeton, S. 164-186

Fend, Mechthild 2001: Inkarnat oder Haut? Die Körperoberfläche als Schauplatz der Malerei bei Rubens und Ingres, in: Heinen 2001a, S. 71-79

Fend, Mechthild 2007: Die Substanz der Oberfläche. Haut und Fleisch in der französischen Kunsttheorie des 17. bis 19. Jahrhundert, in: Bohde/Fend 2007, S. 87-104

Firla, Monika 1996: Afrikanische Pauker und Trompeter am württembergischen Herzogshof im 17. und 18. Jahrhundert, in: Musik in Baden-Württemberg (1996) 3, S. 11-42

Firla, Monika 2001: Exotisch – höfisch – bürgerlich. Afrikaner in Württemberg vom 15. bis 19. Jahrhundert, Ausst.-Kat., Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Stuttgart

Fischer, Jürgen 1957: Oriens – Occidens – Europa. Begriff und Gedanke »Europa« in der späten Antike und im frühen Mittelalter, Wiesbaden

Fiume, Giovanna (Hg.) 2000: Il santo patrono e la città. San Benedetto il Moro. Culti, devozioni, strategie di età moderna, Venezia

Fiume, Giovanna und Marilena Modica 1998: San Benedetto il Moro. Santità, agiografia e primi processi di canonizzazione, Palermo

Flores d'Arcais, Francesco 2001: Altichiero e Avbanzo. La capella di San Giacomo, Milano

Flühler-Kreis, Dione 1980: Die Darstellung des Mohren im Mittelalter, Zürich (unveröffentlichte Dissertation)

Flühler-Kreis, Dione 1999: Er ist ein Schwarzer, daran ist kein Zweifel. Zur Darstellung des Mohren und zum Toleranzbegriff im Mittelalter, in: Elisabeth Vavra (Hg.): Bild und Abbild vom Menschen im Mittelalter, Klagenfurt, S. 147-171

Flühler-Kreis, Dione 2003: Mauritius – heiliger Ritter, Mohr und Reichspatron, in: Märtyrerkult im Mittelalter, Kunst + Architektur in der Schweiz, Nr. 54 (2003) 3, S. 16-22

Foucault, Michel 2000: Was ist ein Autor? (1969) In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart, S. 198-229

Foucault, Michel 2007: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, 10. Aufl., Frankfurt am Main (Ersterscheinung auf Französisch 1966)

Frank, Gustav und Barbara Lange 2010: Einführung in die Bildwissenschaft. Bilder in der visuellen Kultur, Darmstadt

Frankenberg, Ruth (Hg.) 1997: Displacing Whiteness. Essays in Social and Cultural Criticism, Durham

Frankhäuser, Gernot und Sigrun Paas 2009: Götter, Helden, Heilige. Italienische Malerei des Barock, Ausst.-Kat., Landesmuseum Mainz, Berlin

Frei, Norbert 2008: 1968. Jugendrevolte und globaler Protest, München

Freedberg, Sydney J. 1980: Disegno versus Colore in Florentine and Venetian Paintings of the Cinquecento, in: Florence and Venice. Comparisons and Relations. Acts of Two Conferences at Villa I Tatti in 1976-77, Florenz, S. 309-322

Friedel, Helmut (Hg.) 2001: Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus, Ausst.-Kat., Städtische Galerie im Lenbachhaus, Köln

Friedrich, Annegret 1988: Die Schöne und das Tier. Mythos einer Mesalliance? In: Mundt 1988, S. 218-227

Friedrich, Annegret, Birgit Haehnel, Viktoria Schmidt-Linsenhoff und Christina Threuter (Hg.) 1997: Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur, Marburg

Friedrich, Annegret (Hg.) 2004: Die Freiheit der Anderen. Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Marburg

Frotzheim, Eva-Maria 1978: Ferdinand Keller, Karlsruhe

Frübis, Hildegard 1996: Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert, Berlin

Frübis, Hildegard 2010: 1968 und die Folgen. Die Kunstgeschichte und die Frage der Geschlechter, in: Papenbrock/Schneider 2010, S. 87-98

Gaertner, F. W. 1912: Ferdinand Keller, Karlsruhe

Gaeta, Marcello (Red.) 2009: Kanon – XXX. Deutscher Kunsthistorikertag: Universität Marburg, 25.-39. März 2009, Bonn

Gage, John 1998: Colour Words in the High Middle Ages, in: Erma Hermens (Hg.): Looking through Paintings. The study of painting techniques and materials in support of art historical research, De Prom u. a., S. 35-48

Galtung, Johann 1998: Frieden mit friedlichen Mitteln. Frieden und Konflikt, Entwicklung und Kultur, Opladen

García Sáiz, Maria Concepción 1986: Die Rassenmischung in Amerika und ihr Niederschlag in der Kunst, in: Christian F. Feest (Hg.): Gold und Macht. Spanien in der Neuen Welt, Ausst.-Kat., Künstlerhaus Wien, Wien, S. 132-137

Gelbin, Cathy S., Kader Konuk und Peggy Piesche (Hg.) 1999: AufBrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland, Königstein im Taunus

Gelderblom, Arie Jan 1995: Ceci n'est pas une pipe. Kunstgeschichte und Semiotik, in: Marlite Halbertsma und Kitty Zijlmans (Hg.): Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute, Berlin, S. 219-250 (Ersterscheinung auf Niederländisch 1993)

Geiss, Imanuel 1988: Geschichte des Rassismus, Frankfurt am Main

Gericke, Lothar 1970: Das Phänomen der Farbe. Zur Geschichte und Theorie ihrer Anwendung, Berlin

Gildberg, Gisela 1983: Die Alexanderschlacht und die Historienbilder des bayerischen Herzogs Wilhelm IV. und seiner Gemahlin Jacobaea für die Münchner Residenz, München

Gilman, Sander L. 1982: On Blackness without Blacks. Essays on the Image of the Black in Germany, Boston

Ginzburg, Carlo 1983: Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, Berlin

Gipper, Helmut 1955: Die Farbe als Sprachproblem, in: Sprachforum. Zeitschrift für Angewandte Sprachwissenschaft (1955) 1, S. 135-145

Gleixner, Ulrike 2007: Religion, Geschlecht und Unterordnung. Möglichkeiten einer connected history zwischen Christentum, Judentum und Islam, in: Historische Anthropologie (2007) 2, S. 246-258

Glissant, Édouard 2006: Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit, Heidelberg (Ersterscheinung auf Französisch 1996)

Goethe, Johann Wolfgang von 1810: Zur Farbenlehre, Tübingen

Goldenberg, David M. 2005: The Curse of Ham. Race and Slavery in Early Judaism, Christianity, and Islam, Princeton/Oxford

Gombrich, Ernst H. 1963: Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art, London

Gombrich, Ernst H. 1994: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, 2. Aufl., Berlin (Ersterscheinung auf Englisch 1960)

Gombrich, Ernst H. 2002: The Preference of the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art, London

Gonschior, Thomas 2006: Der Kulturvermittler Prinz Asfa-Wossen Asserate als Student in Deutschland, in: Greve/Volker-Saad 2006, S. 244-251

Grabar, Oleg 1982: On the Universality of the History of Art, in: Art Journal, Nr. 42 (1982) 4, S. 281-283

Greiselmayer, Volkmar 1996: Kunst und Geschichte. Die Historienbilder Herzog Wilhelms IV. von Bayern und seiner Gemahlin Jacobäa. Versuch einer Interpretation, Berlin

Geissmar-Brandi, Christoph (Hg.) 2002: Gesichter der Haut, Frankfurt am Main

Grasskamp, Walter 2003: Die weiße Ausstellungswand. Zur Vorgeschichte des »white cube«, in: Ullrich/Vogel 2003, S. 29-56

Greve, Anna 2004: Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den Grands Voyages aus der Werkstatt de Bry, Köln

Greve, Anna 2005a: Das Grüne Gewölbe in Amerika – Amerika im Grünen Gewölbe? In: Dresdener Kunstblätter (2005) 1, S. 39-47

Greve, Anna 2005b: Die Welt aus der Tasche gezogen. Ein neu erworbener Faltglobus im Mathematisch-Physikalischen Salon, in: Dresdener Kunstblätter (2005) 2, S. 298-306

Greve, Anna 2006a: Weiß-Schwarz-Malerei. Whiteness studies in der Kunstgeschichte, in: Greve/Volker-Saad 2006, S. 18-25

Greve, Anna 2006b: Das europäische Verlangen nach Exotik. Die afrikanischen Krieger im Grünen Gewölbe, in: Dresdener Kunstblätter (2006) 2, S. 81-86

Greve, Anna 2006c: Die Kolonisation Brasiliens auf einer Nuss, in: Dresdener Kunstblätter (2006) 4, S. 205-210

Greve, Anna 2006d: Die Fremde mit der man(n) rechnen muss… Afrika und Asien in den Petits Voyages (1597-1618) aus der Werkstatt de Bry, in: Wolfenbüttler Barock-Nachrichten, Nr. 33 (2006) 1, S. 1-28

Greve, Anna 2008a: Ein Schwarzer als Repräsentant der *weißen* Stadt Dresden? In: Hemingway/Schneider 2008, S. 157-164

Greve, Anna (Hg.) 2008b: *Weiße* Blicke. Schwarze in der europäischen Malerei, Karlsruhe

Greve, Anna 2010: Der Europa-Mythos. Ein weißer Stier und eine hellhäutige Europa, in: Schulz/Wyss 2010, S. 313-328

Greve, Anna (Hg.) 2011a: Museum und Politik – Allianzen und Konflikte, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd. 13, Göttingen

Greve, Anna 2011b: Museum und Politik – Allianzen und Konflikte. Einführende Gedanken zu einer schwierigen Beziehung, in: Greve 2011a, S. 7-18

Greve, Anna und Jon L. Seydl (Hg.) 2006: From Caspar David Friedrich to Gerhard Richter. German Paintings from Dresden at The J. Paul Getty Museum, Ausst.-Kat., The Paul Getty Museum Los Angeles, Köln

Greve, Anna und Kerstin Volker-Saad (Hg.) 2006: Äthiopien und Deutschland. Sehnsucht nach der Ferne, Ausst.-Kat., GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Berlin

Grimm, Reinhold und Jost Hermand (Hg.) 1986: Blacks and German Culture, Madison

Groebner, Valentin 2003: Haben Hautfarben eine Geschichte? Personenbeschreibungen und ihre Kategorien zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Historische Forschung (2003) 1, S. 1-17

Groebner, Valentin 2005: Maculae. Hautzeichen als Identifikationsmerkmale zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert, in: Bero 2005, S. 345-358

Groebner, Valentin 2007: Mit dem Feind schlafen. Nachdenken über Hautfarben, Sex und »Rasse« im spätmittelalterlichen Europa, in: Historische Anthropologie (2007) 2, S. 327-338

Guttuso, Filippo (Hg.) 2002: San Benedetto il Moro. La interrogatorie del processo di Palermo (1625-26) e di San Fratello (1626), Palermo

Haarmann, Harald 2005: Schwarz. Eine kleine Kulturgeschichte, Frankfurt am Main

Habermas, Jürgen 1968: Die Scheinrevolution und ihre Kinder. Sechs Thesen über Taktik, Ziele und Situationsanalysen der oppositionellen Jugend, in: Negt 1968, S. 5-15

Habermas, Jürgen 1969: Protestbewegung und Hochschulreform, Frankfurt am Main

Habermas, Jürgen 1985: Die Neue Unübersichtlichkeit, Frankfurt am Main

Habermas, Jürgen 1987: Theorie des Kommunikativen Handelns, Frankfurt am Main, 2 Bde.

Hadeln, Detelev von 1911: Tizians Bildnis der Laura de'Dianti in Modena, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Nr. 6 (1911), S. 65-72

Haehnel, Birgit 1997: Der dunkle Schatten auf der weißen Seele. Der schwarze Satyr in »Der trunkene Silen« von Rubens, in: Friedrich u. a. 1997, S. 150-163

Hall, Kim F. 1995: Thinks of Darkness. Economies of Race and Gender, Ithaca

Hanke, Heinz R. 1963: Die Entführung der Europa. Eine ikonographische Untersuchung, Köln

Haritaworn, Jinthana 2005: »Der Menschheit treu«. Rassenverrat und Multi-Themenpolitik im derzeitigen Multikulturalismus, in: Eggers u. a. 2005, S. 158-171

Harley, Alex 1966: Vorwort zu Malcom X. Der Schwarze Tribun, Frankfurt am Main

Haubold, Fritz 2006: Die Entwicklung des europäischen Äthiopienbildes anhand von Darstellungen auf historischen Karten, in: Greve/Volker-Saad 2006, S. 40-47

Hecker, Hans (Hg.) 1991: Europa – Begriff und Idee. Historische Streiflichter, Bonn

Hedges, Gudrun 1999: Schattenseiten der Aufklärung. Die Darstellung von Juden und »Wilden« in philosophischen Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts, Schwalbach im Taunus

Heine, Jørgen 2002: Der Mohrenkopfpokal von Christoph Jamnitzer, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst (2002), S. 163-174

Heinen, Ulrich (Hg.) 2001a: Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock, Göttingen

Heinen, Ulrich 2001b: Haut und Knochen – Fleisch und Blut. Rubens Affektmalerei, in: Ders. (Hg.): Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock, Göttingen, S. 70-109

Helas, Philine, Maren Polte, Claudia Rückert und Bettina Uppenkamp (Hg.) 2007: Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin

Helas, Philine 2010: Schwarz unter Weißen. Zur Repräsentation von Afrikanern in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts, in: Peter Bell, Dirk Suckow und Gerhard Wolf (Hg.): Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentationen und Praktiken, 13.-15. Jahrhundert, Frankfurt am Main, S. 301-331

Held, Julius S. 1980: The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue, Princeton, 2 Bde.

Held, Julius S. 1982: The Four Heads of a Negro in Brussels and Malibu, in: Ders.: Rubens and His Circle, Princeton, S. 149-155

Held, Jutta 1992: Adorno und die kunsthistorische Debatte der Avantgarde vor 1968, in: Andreas Berndt, Peter Kaiser, Angela Rosenberg und Diana Trinkner (Hg.): Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, Berlin, S. 41-58

Held, Jutta (Hg.) 2002a: Intellektuelle in der Frühen Neuzeit, Paderborn

Held, Jutta 2002b: Rezension von Herbert Uerlings, Karl Hölz und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin 2001, in: Schmidt-Linsenhoff 2002, S. 136-139

Held, Jutta und Martin Papenbrock (Hg.) 2003: Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd. 5, Göttingen

Held, Jutta 2004: Jüdische Kunst im 20. Jahrhundert und die Konzeption der Museen, in: Dies. (Hg.): Jüdische Kunst im 20. Jahrhundert und die Konzeptionen der Museen, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd. 6, Göttingen, S. 9-17

Hemingway, Andrew 2008: From Cultural Studies to Visual Culture Studies. An Historical and Political Critique, in: Hemingway/Schneider 2008, S. 11-19

Hemingway, Andrew und Norbert Schneider (Hg.) 2008: Bildwissenschaft und Visual Culture Studies in der Diskussion, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd. 10, Göttingen

Henning, Andreas (Hg.) 2010: Tizian. Die Dame in Weiß, Dresden

Herbert, Ulrich 2001: Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland. Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge, München

Herder, Gottfried 1995: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, Bodenheim (1. Aufl. Leipzig 1784-1791, 4 Teile)

Herding, Klaus 2006: Links und rechts. Worthülsen oder Zielbegriffe? In: Was ist links? kritische berichte, Nr. 34 (2006) 3, S. 9-14

Herding, Klaus 2008: 1968. Kunst, Kunstgeschichte, Politik, Frankfurt am Main

Hering, Bernd 2000: Weiße Farbmittel, Fürth

Herrmann, Ulrich 1996: Volk – Nation – Vaterland. Ein Grundproblem deutscher Geschichte, in: Ders. (Hg.): Volk – Nation – Vaterland, Hamburg, S. 11-18

Herrin, Judith 2008: Byzantium. The Surprising Life of a Medieval Empire, Princeton

Herskovits, Melville J. 1941: The Myth of the Negro Past, London

Herzberg, Adalbert Josef 1981: Der heilige Mauritius. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Mauritiusverehrung, Forschungen zur Volkskunde, Heft 25/26, 2. Aufl., Düsseldorf (1. Aufl. 1936)

Herzner, Volker 1972: Donatellos Madonna vom Paduaner Hochalter – Eine »Schwarze Madonna«? In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Nr. XVI (1972), S. 143-151

Heyden, Ulrich van der und Joachim Zeller (Hg.) 2002: Kolonialmetropole Berlin. Eine Spurensuche, Berlin

Hiestand, Rudolf 1991: »Europa« im Mittelalter – Vom geographischen Begriff zur politischen Idee, in: Hecker 1991, S. 33-48

Hill, Mike (Hg.) 1997: Whiteness. A Critical Reader, London

Hinterwaldner, Inge, Carsten Juwig, Tanja Klemm und Roland Meyer (Hg.) 2008: Topologien der Bilder, München

Hinz, Berthold 1970: Der »Bamberger Reiter«, in: Martin Warnke (Hg.): Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, Gütersloh, S. 26-47

Hinz, Hans-Martin 2001: Das Museum als Global Village. Versuch einer Standortbestimmung am Beginn des 21. Jahrhunderts, Frankfurt am Main

Höhn, Maria 2008: Amis, Cadillacs und »Negerliebchen«. GIs im Nachkriegsdeutschland, Berlin (Erstscheinung auf Englisch 1995)

Hoffmann, Torsten und Gabriele Rippl (Hg.) 2006: Bilder. Ein (neues) Leitmedium?, Göttingen

Honour, Hugh (Hg.) 1989a: L'Image du Noir dans l'Art Occidental, Bd. 4.1: De la Révolution Américaine a la première Guerre Mondiale. Les Trophées de l'Esclavage, Cambridge

Honour, Hugh (Hg.) 1989b: L'Image du Noir dans l'Art Occidental, Bd. 4.2: De la Révolution Américaine a la première Guerre Mondiale. Figures et Maques, Cambridge

hooks, bell 1994: Weißsein in der schwarzen Vorstellungswelt, in: Dies.: Black Looks. Popkultur – Medien – Rassismus, Berlin, S. 204-220 (Erstscheinung auf Englisch 1992)

Hornscheidt, Antje und Adibeli Nduka-Agwu 2010: Rassismus auf gut Deutsch. Ein kritisches Nachschlagewerk zu rassistischen Sprachhandlungen, Frankfurt am Main

Huber, Hans Dieter 2004: Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft, Ostfildern-Ruit

Huber, Hans Dieter 2005: Paolo Veronese. Kunst als soziales System, München

Hucker, Bernd Ulrich 2006: Der »schwarze Heilige«. Mauritiusverehrung im Kloster Ebsdorf, in: Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 218 (2006), S. 197-228

Hulme, Peter 1994: Tales of Distinction. European Ethnography and the Caribbean, in: Stuart B. Schwartz (Hg.): Implicit Understandings. Observing, Reporting, and Reflecting on the Encounters between Europeans an Other People in the Early Modern Era, Cambridge, S. 157-197

Hund, Wulf D. 1999: Rassismus. Die soziale Konstruktion natürlicher Ungleichheit, Münster

Hunter, Georg Kirkpatrick 1968: Othello and Colour Prejudice, in: Proceedings of the British Academy, Nr. 53 (1968), S. 139-163

Husmann-Kastein, Jana: Schwarz-Weiß. Farb- und Geschlechtssymbolik in den Anfängen der Rassenkonstruktion, in: Tißberger u. a. 2006, S. 43-60

Ignatiev, Noel 1995: How the Irish Became White, New York

Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko (Hg.) 2000: Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart

Jaschke, Beatrice, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld (Hg.) 2005: Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien

Johannsen, Martina (Hg.) 2001: Schwarzweißheiten. Vom Umgang mit fremden Menschen, Ausst.-Kat., Landesmuseum für Natur und Mensch, Oldenburg

Johnston-Arthur, Araba Evelyn 2009: »…um die Leiche des verstorbenen M[…]en Soliman…«. Strategien der Entherzigung, Dekolonisation und Dekonstruktion österreichischer Neutralität, in: Kazeem u. a. 2009, S. 11-41

Jordan, Winthrop D. 1977: White over Black. American Attitudes Toward the Negro, 1550-1812, New York

Juneja Monica 2008: Das Visuelle in Sprache übersetzen? Der wissenschaftliche Diskurs und die Polyvalenz indischer Bilder, in: Zeitenblicke, Nr. 7 (2008) 2, URL: http://www.zeitenblicke.de/2008/2/juneja/index_html (19.09.2011)

Juneja, Monica 2010: Interview, in: Artefakt, URL: http://www.artefakt-sz.net/kunsthistoriker-im-gespraech/die-global-art-history-hinterfragt-den-kanon (24.05.2011)

Juneja, Monica 2011: Global Art History and the »Burden of Representation«, in: Hans Belting, Jacob Birken, Andrea Buddensieg und Peter Weibel (Hg.): Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture, Ostfildern, S. 274-297

Junker, Carsten 2005: Weißsein in der Akademischen Praxis. Überlegungen zu einer kritischen Analysekategorie in den deutschsprachigen Kulturwissenschaften, in: Eggers u. a. 2005, S. 427-443

Justi, Carl 1899: Laura de'Dianti, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, Nr. 20 (1899), S. 183-192

Justi, Carl 1933: Diego Velázquez und sein Jahrhundert, Zürich (Erstscheinung 1888)

Kaplan, Paul H. D. 1982: Titian's Laura Dianti and the Origins of the Motif of the Black Page in Portraiture, in: Antichità viva, Nr. 21 (1982) 1, S. 11-18

Kaplan, Paul H. D. 1985a: The Rise of the Black Magus in Western Art, Ann Arbor

Kaplan, Paul H. D. 1985b: Sicily, Venice and the East. Titian's Fabricius Salvaresius with a Black Page, in: Hermann Fillitz und Martina Pippal (Hg.): Europa und die Kunst des Islam. 15. bis 18. Jahrhundert. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4.-10. September 1983, Wien u. a., S. 127-135

Kaplan, Paul H. D. 1987: Black Africans in Hohenstaufen Iconography, in: Gesta, Nr. 26 (1987), S. 29-36

Kaplan, Paul H. D. 1990: Veronese's Images of Foreigners, in: Massimo Germin (Hg.): Nuovi studi du Paolo Veronese, Venedig, S. 308-316

Kaplan, Paul H. D. 2003: Local Color. The Black African Presence in Venetian Art and History, in: Fred Wilson (Hg.): Speak of Me as I Am, Cambridge, S. 8-19

Kaplan, Paul H. D. 2005: Isabella d'Este and Black African Women, in: Earle/Lowe 2005, S. 125-154

Kaplan, Paul H. D. 2005: Jewish Artists and Images of Black Africans in Renaissance Venice. in: James P. Helfers (Hg.): Multicultural Europe and Cultural Exchange in the Middle Ages and Renaissance, Turnhout, S. 67-90

Kaplan, Paul H. D. 2010: Italy, 1490-1700, in: Bindman/Gates 2010d, S. 93-190

Kappeler, Manfred 1994: Rassismus. Über die Genese einer europäischen Bewusstseinsform, Frankfurt am Main

Kaul, Mythili (Hg.) 1997: Othello. New Essays by Black Writers, Washington

Kaupen-Haas, Heidrun (Hg.) 1999: Wissenschaftlicher Rassismus. Analysen einer Kontinuität in den Human- und Naturwissenschaften, Frankfurt am Main

Kazeem, Belinda, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld (Hg.) 2009: Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien

Kazeem, Belinda, Nicola Lauré al-Samarai und Peggy Piesche 2011: Museum. Raum. Geschichte. Neue Orte politischer Tektonik. Ein virtueller Gedankenaustausch, in: Greve 2011a, S. 85-95

Kehrer, Hugo 1908: Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig, 2. Bde.

Kemp, Wolfgang 1986: Masaccios »Trinität« im Kontext, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Nr. 21 (1986), S. 45-72

Ketelsen, Thomas 2006: Äthiopien. Fragmente des Fremden, in: Greve/Volker-Saad 2006, S. 59-75

Kienast, Dietmar 1991: Auf dem Weg zu Europa. Die Bedeutung des römischen Imperiums für die Enstehung Europas, in: Hecker 1991, S. 15-31

Kilomba, Grada 2004: ›Don't You Call Me Neger!‹ – Das »N-Wort«, Trauma und Rassismus, in: AntiDiskriminierungsBüro Köln/cyberNomads 2004, S. 173-182

Kilomba, Grada 2008: Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism, Münster

Kiss, Gábor 1987: Paradigmenwechsel in der Kritischen Theorie. Jürgen Habermas' intersubjektiver Ansatz, Stuttgart

Kittel, Ingeborg 1965: Mohren als Hofbedienstete und Soldaten im Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel, in: Braunschweigisches Jahrbuch, Nr. 46 (1965), S. 78-103

Klemperer, Viktor 1987: LTI. Notizen eines Philologen, Leipzig (1. Aufl. 1946)

Knefelkamp, Ulrich 1986: Die Suche nach dem Reich des Priesterkönigs Johannes. Dargestellt anhand von Reiseberichten und anderen ethnographischen Quellen des 12. bis 17. Jahrhunderts, Gelsenkirchen

Knortz, Heike 2008: Diplomatische Tauschgeschäfte. »Gastarbeiter« in der westdeutschen Diplomatie und Beschäftigungspolitik 1953-1973, Köln

Koch, Michael 1992: Ferdinand Keller. Leben und Werk, Karlsruhe

Koerner, Joseph Leo 2010: The Epiphany of the Black Magus Circa 1500, in: Bindman/Gates 2010d, S. 7-92

Kohler, A. 1967: Die Entwicklung des Afrikabildes im Spiegel der einschlägigen historisch-geografischen Quellen süddeutscher Herkunft, Wien

Kolfin, Elmer 2010: Rembrandt's Africans, in: Bindman/Gates 2010d, S: 271-306

Koos, Marianne 2007: Die Haut der Bilder. Oberfläche und Geschlecht in der Kunst des 18. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur 44 (2007), S. 75-85

Koos, Marianne 2010: Maske, Schminke, Schein. Körperfarben in Tizians Bildnis der Laura Dianti mit schwarzem Pagen, in: Werner Busch, Oliver Jehle und Sabina Slanina (Hg.): Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts, Berlin/München, S. 15-34

Korhone, Anu 2005: Washing the Ethiopian White. Conceptualising Black Skin, in: Earle/Lowe 2005, S. 94-112

Kraushaar, Wolfgang 2008: Achtundsechzig. Eine Bilanz, Berlin

Kravagna, Christian (Hg.) 1997: Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin

Kretzenbacher, Leopold 1978: Aus Schwarz wird Weiß. Zu einem Gnadensinnzeichen als Legendentopos, in: Klaus Beitl und Franz J. Greishofer (Hg.): Volkskunde. Mensch und Sachwelt. Festschrift für Franz C. Lipp zum 60. Geburtstag, Wien, S. 227-237

Krieger, Verena: Die Farbe als »Seele« der Malerei. Transformationen eines Topos vom 16. Jahrhundert zur Moderne, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Nr. 33 (2006), S. 91-112

Kruft, Hanno-Walter 1966: Altichiero und Avanzo. Untersuchungen zur oberitalienischen Malerei des ausgehenden Trecento, Bonn

Kruse, Christiane 2000: Fleisch werden – Fleisch malen. Malerei als »incarnazione«. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'Arte von Cennino Cennini, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Nr. 63 (2000), S. 305-325

Kuehn, Thomas 2002: Illegitimacy in Renaissance Florence, Michigan

Küppers, Harald 1978: Das Grundgesetz der Farbenlehre, Köln

Kugler, Franz 1842: Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart

Kundus, Birthe (Hg.) 2003: Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus, Frankfurt am Main

Kunst, Hans-Joachim 1967: Der Afrikaner in der europäischen Kunst, Bad Godesberg

Lanoë, Catherine 2008: La poudre et le fard. Une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières, Seyssel

Lao-Montes, Augustin 2010: Diasporas and borderlands. Women of Color/Third World Women Feminism, in: Walter D. Mignolo und Arturo Escobar (Hg.): Globalization and the Decolonial Option, New York, S. 169-172

Lassner, Jacob 1993: Demonizing the Queen of Sheba. Boundaries of Gender and Culture in Postbiblical Judaism and Medieval Islam, Chicago

Lauré al-Samarai, Nicola 2004: Schwarze Menschen im Nationalsozialismus, in: AntiDiskriminierungsBüro Köln/cyberNomads 2004, S. 50-53

Lauré al-Samarai, Nicola 2011: Diasporisches Denken, ex-zentrisches Kartografieren. Repräsentations- und erinnerungspolitische Grundlegungen der Wechselausstellung Homestory Deutschland – Schwarze Biografien in Geschichte und Gegenwart, in: Greve 2011a, S. 97-113

Lauré al-Samarai, Nicola und Barbara Mugalu (Hg.) 2006: Homestory Deutschland. – Schwarze Biografien in Geschichte und Gegenwart, Ausst.-Kat., Krefeld

Lebzelter, Gisela 1985: »Die Schwarze Schmach.« Vorurteile – Propaganda – Mythos, in: Geschichte und Gesellschaft (1985) 11, S. 37-58

Lehmann, Ann-Sophie 2002: Hautfarben. Zur Maltechnik des Inkarnats und der Illusion des lebendigen Körpers in der europäischen Malerei der Neuzeit, in: Geissmar-Brandi 2002, S. 93-128

Lehmann, Ann-Sophie 2004: Mit Haut und Haaren. Jan van Eycks Adam-und-Eva-Tafeln in Gent, Utrecht

Lemberg, Hans 1985: Zur Entstehung des Osteuropabegriffs im 19. Jahrhundert. Vom »Norden« zum »Osten« Europas, in: Jahrbücher für die Geschichte Osteuropas, Nr. 33 (1985), S. 48-91

Lemke Muniz de Faria, Yara-Colette 2002: Zwischen Fürsorge und Ausgrenzung. Afrodeutsche »Besatzungskinder« im Nachkriegsdeutschland, Berlin

Lewis, Bernard 1971: Race and Color in Islam, New York/London

Locke, Alain 1925: The New Negro. An Interpretation, New York

Locke, Alain 1940: The Negro in Art. A Pictorial Record of the Negro Artist and the Negro Theme in Art, New York (Nachdruck New York 1971)

Löcher, Kurt 1999: Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis, München

Loomba, Ania 1998: Colonialism/Postcolonialism, London

Lowe, Kate J. P. 2005: The Stereotyping of Black Africans in Renaissance Europe, in: Earle/Lowe 2005, S. 17-47

Maar, Christa und Hubert Burda (Hg.) 2004: Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln

Maaz, Bernhard 2010: Der paradoxe Wunsch nach entstellter Ähnlichkeit, in: Werner Busch, Oliver Jehle, Bernhard Maaz und Sabine Slanina (Hg.): Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts, Berlin/München, S. 79-106

Maciejewski, Franz (Hg.) 1974: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie. Neue Beiträge zur Habermas-Luhmann-Diskussion, Frankfurt am Main

Maclean, Ian 1980: The Renaissance Notion of Woman. A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life, Cambridge

Malcom X 1966: Der Schwarze Tribun. Eine Autobiographie. Vorwort von Alex Haley, Frankfurt am Main (Ersterscheinung auf Englisch 1965)

Marchart, Oliver 2005: Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie, in: Jaschke u. a. 2005, S. 34-58

Mark, Peter 1974: Africans in European Eyes. The Portrayal of Black Africans in Fourteenth and Fifteenth Century Europe, New York

Martin, Peter 2001: Schwarze Teufel, edle Mohren. Afrikaner in Geschichte und Bewußtsein der Deutschen, Hamburg

Martin, Wolfram 1997: Von der Farbe der Geschlechter, in: Carolin Bahr und Gora Jain (Hg.): Zwischen Askese und Sinnlichkeit. Festschrift für Norbert Werner, Gießen, S. 28-37

Massing, Jean Michel 1995: From Greek Proverb to Soap Advert. Washing the Ethiopians, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Nr. 58 (1995), S. 180-201

Massing, Jean Michel 2008: The Black Magus in the Netherlands. From Memling to Rubens, in: Schreuder 2008, S. 32-49

McGrath, Elizabeth 1992: The Black Andromeda, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Nr. 55 (1992), S. 1-18

McGrath, Elizabeth 1999: Veronese, Callet and the Black Boy at the Feast, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Nr. 61 (1999), S. 272-276

McGrath, Elizabeth 2002: Ludovico Il Moro and his Moors, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Nr. 65 (2002), S. 67-94

McGrath, Elizabeth 2007: Jacob Jordaens and Moses's Ethiopian Wife, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 70 (2007), S. 247-285

McGrath, Elizabeth 2008: Goltzius, Rubens and the Beauties of Night, in: Schreuder 2008, S. 64-67

Melamed, Abraham 2003: The Image of the Black in Jewish Culture. A History of the Other, London

Melber, Henning (Hg.) 1984: »In Treue fest, Südwest!«. Eine ideologiekritische Dokumentation von der Eroberung Namibias über die deutsche Fremdherrschaft bis zur Kolonialapologie der Gegenwart, Bonn

Melber, Henning 1992: Der Weißheit letzter Schluss. Rassismus und kolonialer Blick, Frankfurt am Main

Menil Collection (Hg.) 1987: The Menil Collection. A Selection from the Paleolithic to the Modern Era, Ausst.-Kat., Menil Collection Houston, New York

Mercer, Kobena 1990: Black Art and the Burden of Representation, in: Third Text, Nr. 10 (1990), S. 61-78

Mercer, Kobena 1994: »1968«. Periodizing Politics and Identity, in: Ders.: Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies, London, S. 287-308

Mersmann, Birgit und Martin Schulz (Hg.) 2006: Kulturen des Bildes, München

Meyer, Barbara 1964: Gesellschaftliche Implikationen bundesdeutscher Nachkriegsfilme, Frankfurt am Main

Mielke, Andreas 1992: »Nigra sum et Formosa«. Afrikanerinnen in der deutschen Literatur des Mittelalters. Texte und Kontexte zum Bild des Afrikaners in der literarischen Imagologie, Stuttgart

Mignolo, Walter D. 2010: The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization, 2. Aufl. mit einem neuen Nachwort des Autors, Ann Arbor (1. Aufl. 1995)

Mignolo, Walter D. (Hg.) 2010: Globalization and the Decolonial Option, London

Mississippi Commission of International Cultural Exchange (Hg.) 2003: The Glory of Baroque Dresden, Ausst.-Kat., Mississippi Arts Pavilion, Jackson

Mississippi Commission of International Cultural Exchange (Hg.) 2003: The Glory of Baroque Dresden. Student's Guide, Jackson

Mississippi Commission of International Cultural Exchange (Hg.) 2003: The Glory of Baroque Dresden. Teacher's Guide, Jackson

Mitchell, William J. T. 1984: What Is an Image? In: New Literary History, Nr, 15 (Frühjahr 1984) 3, S. 503-537

Mitchell, William J. T. 1986: Iconology. Image, Text, Ideology, Chicago

Mitchell, William J. T. 1992: The Pictorial Turn, in: Artforum (März 1992), S. 89-94

Mitchell, William J. T. 2002: The Surplus Value of Images, in: Mosaic. A Journal for the

Interdisciplinary Study of Literature, Nr. 35 (September 2002) 3, S. 1-23

Mitchell, William J. T. 2008: Was wollen Bilder wirklich? In: Ders.: Bildtheorie, Frankfurt am Main, S. 347-370 (Ersterscheinung auf Englisch 1996)

Mitterbauer, Helga und Ulrich Tragatschnig (Hg.) 2006: Iconic turn?, Innsbruck

Mittig, Hans-Ernst 1992: Thesen der Kritischen Theorie bei der Analyse der NS-Kunst, in: Andreas Berndt, Peter Kaiser, Angela Rosenberg und Diana Trinkner (Hg.): Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, Berlin, S. 85-116

Moreno Navarro, Isidor 1997: La Antigua hermandad de los negros de Sevilla. Ethnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia, Sevilla

Morrison, Toni 1994: Im Dunklen Spielen. Weiße Kultur und literarische Imagination, Hamburg (Erstescheinung auf Englisch 1992)

Moxey, Keith 2001: After the Death of the »Death of the Author«, in: Ders.: The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History, Ithaca/London, S. 124-142

Mühlen, Patrick von der 1977: Rassenideologien. Geschichte und Hintergründe, Berlin

Müller, Ulrich 1983: Feirefez Anschevin – Überlegungen zur Funktion einer Romangestalt Wolfram von Eschenbachs, in: Négritude et Germanité. L'Afrique Noire dans la Littérature d'expression Allemande, 12e Congrès de l'Association des Germanistes de l'Enseignement Supérieur, Dakar, S. 37-48

Müller Hofstede, Justus 1973: Jacques de Backer, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch, Nr. 35 (1973), S. 227-260

Mundt, Barbara (Hg.) 1988: Die Verführung der Europa, Ausst.-Kat., Kunstgewerbemuseum Berlin, Frankfurt am Main

Negt, Oskar (Hg.) 1968: Die Linke antwortet Jürgen Habermas, Frankfurt am Main

Negt, Oskar 1972: Rede, in: Angela Davis Solidaritätskomitee (Hg.): Am Beispiel Angela Davis. Der Kongreß in Frankfurt, Frankfurt am Main, S. 17-27

Negt, Oskar 1995: Achtundsechzig. Politische Intellektuelle und die Macht, Göttingen

Nelson, Keith 1970: The Black Horror on the Rhine, in: Journal of Modern History, Nr. 42 (1970), S. 606-627

N'Guessan, Bechie Paul 2007: Methodenwechsel zur Ethnologie und Kunstgeschichte. Carl Einstein und die außereuropäische Kunst im Paris der 1930er Jahre, in: Marianne Kröger und Hubert Roland (Hg.): Carl Einstein im Exil. Kunst und Politik in den 1930er Jahren, München, S. 227-239

Neudorfer, German 2001: Ekphrasis in Carl Einsteins Negerplastik, in: Roland Baumann und Hubert Roland (Hg.): Carl-Einstein-Kolloquium 1998, Frankfurt am Main, S. 49-64

Newman, Karen 1987: »And Wash the Ethiop White«. Femininity and the Monstrous in *Othello,* in: Jean E. Howard und Marion F. O'Connor (Hg.): Shakespeare Reproduced. The Text in History and Ideology, New York/London, S. 142-162

Newton, Isaac 1704: Optics or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light, London

Nghi Ha, Kien 2003: Die kolonialen Muster deutscher Arbeitsmigrationspolitik, in: Steyerl/Gutiérrez Rodríguez 2003, S. 56-107

Nghi Ha, Kien 2005: Macht(t)raum(a) Berlin – Deutschland als Kolonialgesellschaft, in: Eggers u. a. 2005, S. 105-117

Nghi Ha, Kien 2007: People of Color – Koloniale Ambivalenzen und historische Kämpfe, in: Ha u. a. 2007, S. 31-40

Nghi Ha, Kien, Nicola Lauré al-Samarai und Sheila Mysorekar (Hg.) 2007: re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland, Münster

Ohlhoff, Günter 2010: Restaurierung von Tizians Gemälde, in: Henning 2010, S. 60-70

Oguntoye, Katharina 2004: Afrikanische Zuwanderung nach Deutschland zwischen 1884 und 1945, in: AntiDiskriminierungsBüro Köln/cyberNomads 2004, S. 15-20

Oguntoye, Katharina, May Opitz und Dagmar Schulz (Hg.) 1991: Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte, Frankfurt am Main (1. Aufl. 1986)

Okpara-Hofmann, Julia 2004: Schwarze Häftlinge und Kriegshäftlinge in deutschen Konzentrationslagern, in: AntiDiskriminierungsBüro Köln/cyberNomads 2004, S. 54-57

Onians, John 2004: Atlas of World Art, London

Onians, John 2006: Art, Culture, Nature. From Art History to World Art Studies, London

Ost, Hans 1992: Tizian-Studien, Köln/Weimar

Ottomeyer, Hans und Michael Kraus (Hg.) 2007: Novos Mundos – Neue Welten. Portugal und das Zeitalter der Entdeckungen, Ausst.-Kat., Deutsches Historisches Museum Berlin, Dresden

Panofsky, Erwin 1953: Early Netherlandish Painting, Cambridge, 2 Bde.

Panofsky, Erwin 1964: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932), in: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin, S. 85-97

Panofsky, Erwin 1969: Titian and Ovid, in: Ders.: Problems in Titian. Mostly Iconographic, New York, S. 164-166

Panofsky, Erwin 1980: Die Perspektive als Symbolische Form (1924/25), in: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin, S. 99-167

Papenbrock, Martin (Hg.) 2006: Kunstgeschichte an den Universitäten in der Nachkriegszeit, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd. 8, Göttingen

Papenbrock, Martin und Gabriele Saure (Hg.) 2000: Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen. Teil 1: Ausstellungen deutscher Gegenwartskunst in der NS-Zeit, Teil 2: Antifaschistische Künstler/Innen in Ausstellungen der SBZ und der DDR, Weimar

Papenbrock, Martin und Norbert Schneider (Hg.) 2010: Kunstgeschichte nach 1968, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd. 12, Göttingen

Pepper, D. Stephen 1984: Guido Reni. A Complete Catalogue of his Works with an Introduction Text, Oxford

Paul, Barbara 2003: Kunstgeschichte, Feminismus und Gender Studies, in: Belting u. a. 2003, S. 297-328

Pastoureau, Michel 2008: Black. The History of a Color, Princeton

Pawlik, Johannes 1990: Theorie der Farbe. Eine Einführung in begriffliche Gebiete der ästhetischen Farbenlehre, Köln

Payer, Alja 2002: Kaiserinnen machten Kirchengeschichte. Helena, Pulcheria, Eudokia, Theodora I., Eirene, Theodora II., Theophanu, Thaur

Pedrocco, Filippo 2000: Tizian, München

Penkert, Sibylle 1996: Vom Afrokubismus zum Mythendiskurs »Informe«. Zu Carl Einsteins Negerplastik, in: Carola Hilmes und Dietrich Mathy (Hg.): Protomoderne. Künstlerische Formen überlieferter Gegenwart, Bielefeld, S. 127-142

Petrasch, Ernst 1955: Ferdinand Kellers Türkenlouis-Gemälde in der Karlsruher Kunsthalle. Marginalien zum geschichtlichen Wirklichkeitssinn in der Historienmalerei des späten 19. Jahrhunderts, Karlsruhe

Phan, Marie-Claude 1987: Pratiques cosmétiques et ideal feminine dans l'Italie des XVéme et XVIème Siecles, in: Denis Menjot (Hg.): Les soins de beauté, Nizza, S. 109-122

Piesche, Peggy 2005a: Das Ding mit dem Subjekt, oder: Wem gehört die Kritische Weißseinsforschung? In: Eggers u. a. 2005, S. 14-17

Piesche, Peggy 2005b: Der »Fortschritt« der Aufklärung – Kants »Race« und die Zentrierung des *weißen* Subjekts, in: Eggers u. a. 2005, S. 30-39

Pieterse, Jan Nederveen 1994: Unpacking the West. How European is Europe? In: Ali Rattansi (Hg.): Racism, Modernity and Identity, Cambridge, S. 129-130

Pignatti, Terisio und Felippo Pedrocco 1991: Veronese. Catalogo completo, Florenz

Pinder, Wilhelm 1932: Zur Physiognomie des Manierismus, in: Hans Prinzhorn (Hg.): Festschrift Ludwig Klages zum 60. Geburtstag. Die Wissenschaft am Scheideweg von Leben und Geist, Leipzig, S. 148-156

Planiscig, Leo 1921: Venezianische Bildhauer der Renaissance, Wien

Pleij, Herman 2000: Der Traum vom Schlaraffenland. Mittelalterliche Phantasien vom vollkommenen Leben, Frankfurt am Main

Plessen, Marie-Louise von (Hg.) 2003: Idee Europa. Entwürfe zum »Ewigen Frieden«. Ordnungen und Utopien für die Gestaltung Europas von der pax romana zur Europäischen Union, Ausst.-Kat., Deutsches Historisches Museum Berlin, Berlin

Pochat, Götz 1970: Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance. Voraussetzungen, Entwicklung und Wandel eines bildnerischen Vokabulars, Stockholm

Pochat, Götz 1997: Der Fremde im Mittelalter, Würzburg

Pollock, Griselda 1992: Avant-Garde Gambits 1888-1893. Gender and the Colour of Art History, Walter Neurath Memorial Lecture 24, London

Pollock, Griselda 1999: Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories, London

Pollock, Griselda 2002: The Aesthetik of Difference, in: Michael Ann Holly und Keith Moxey (Hg.): Art History, Aesthetics, Visual Studies, London, S. 147-174

Pommerin, Reiner 1979: Sterilisierung der Rheinlandbastarde. Das Schicksal einer farbigen deutschen Minderheit 1918-1937, Düsseldorf

Poirier, Maurice 1987: The Disegno-Colore Controversy Reconsidered, in: Explorations in Renaissance Culture, Nr. 13 (1987), S. 52-86

Poiss, Thomas 2003: Die Farbe der Philosophen. Zum Motiv des »weißen Menschen« bei Aristoteles, in: Wolfgang Ullrich und Juliane Vogel (Hg.): Weiß, Frankfurt am Main, S. 144-154

Priester, Karin 2003: Rassismus. Eine Sozialgeschichte, Leipzig

Puttfarken, Thomas 1991: The Dispute about *Disegno* and *Colorito* in Venice. Paolo Pino, Ludovico Dolce and Titian, in: Peter Ganz (Hg.): Kunst und Kunsttheorie 1400-1900, Wolfenbüttel, S. 75-99

Quast, Giselher 2008: Mauritius im Magdeburger Dom, Magdeburg

Raby, Julian 1982: Venice, Dürer and the Oriental Mode, London

Raphael, Lutz 1996: Diskurse, Lebenswelten und Felder. Implizite Vorannahmen über das soziale Handeln von Kulturproduzenten im 19. und 20. Jahrhundert, in: Wolfgang Hardtwig und Hans-Ulrich Wehler (Hg.): Kulturgeschichte heute, Göttingen, S. 165-181

Reiche, Reimut 1968: Verteidigung der »Neuen Sensibilität«, in: Negt 1968, S. 90-103

Reichle, Ingeborg, Steffen Siegel und Achim Spelten (Hg.) 2007: Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft, Berlin

Reilly, Patricia 1991: Writing out Colour in Renaissance Theory, in: Genders 12 (1991), S. 77-99

Robertson, Roland 1998: Glokalisierung. Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit, in: Beck 1998, S. 192-220

Roettgen, Steffi 2003: Venedig oder Rom – Disegno e Colore. Ein Topos der Kunstkritik und seine Folgen, in: Zeitenblicke 2 (2003) 3, URL: http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/03/roettgen.html (21.02.2011)

Romankiewicz, Brigitte 2004: Die schwarze Madonna. Hintergründe einer Symbolgestalt, Düsseldorf

Romano, Dennis 1996: Housecraft and State Craft. Domestic Service in Renaissance Venice, 1400-1600, Baltimore/London

Rommelspacher, Birgit 1995: Dominanzkultur. Texte zu Fremdheit und Macht, Berlin

Rorty, Richard (Hg.) 1967: The Linguistic Turn, Chicago

Rosand, David 1982: Painting in Venice. Titian, Veronese, Tiontoretto, New Haven/London

Rosenberg, Adolf 1875: Sebald und Barthel Beham. Zwei Maler der deutschen Renaissance, Leipzig

Rosenthal, Angela 2001: Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassischer Differenz, in: Uerlings u. a. 2001, S. 95-117

Roth, Julia 2005: »Stumm, bedeutungslos, gefrorenes Weiss«. Der Umgang mit Toni Morrisons Essays im *weißen* deutschen Kontext, in: Eggers u. a. 2005, S. 491-505

Rotman, Brian 2000: Die Null und das Nichts. Eine Semiotik des Nullpunkts, Berlin (Erscheinung auf Englisch 1987)

Rotter, Gernot 1967: Die Stellung des Negers in der islamisch-arabischen Gesellschaft bis zum XVI. Jahrhundert, Bonn

Sachs-Hombach, Klaus (Hg.) 2006: Bild und Medium. Kunstgeschichte und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft, Köln

Said, Edward W. 1978: Orientalism, London

Sandten, Cecile 2006: »How to talk ›postcolonial‹«: Eine kritische Bestandsaufnahme der Leitbegriffe aus dem Feld der postkolonialen Theoriebildung, in: Febel 2006, S. 19-37

Sartre, Jean Paul 1961: Préface, in: Fanon 1961

Sartre, Jean Paul 1967: Vorwort, in: Fanon 1967

Sauerländer, Willibald 2000: Vom Heimatschutz zur Rassenhygiene. Über Paul

Schultze-Naumburg, in: Sander L. Gilman und Claudia Schmölders (Hg.): Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte, Köln, S. 35-50

Schäfer, Wolfram 1988: Von »Kammermohren«, »Mohren«-Tambouren und »Ost-Indianern«. Anmerkungen zu Existenzbedingungen und Lebensformen einer Minderheit im 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Residenz Kassel, in: Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, Nr. 23 (1988), S. 35-79

Schäfer-Wünsche, Elisabeth 2004: Wenn von Weiß die Rede ist. Zur afroamerikanischen Praxis des Benennens, Basel

Scharenberg, Albert 1998: Schwarzer Nationalismus in den USA. Das Malcom X-Revival, Münster

Scharenberg, Albert und Oliver Schmidtke (Hg.) 2003: Das Ende der Politik? Globalisierung und der Strukturwandel des Politischen, Münster

Scherner, Antje und Dirk Syndram (Hg.) 2004: Pincely Splendor. The Dresden Court 1580-1620, Ausst.-Kat., Hamburg, Rom und Versaille, Mailand

Scherner, Antje und Dirk Syndram (Hg.) 2004: In fürstlichem Glanz. Der Dresdner Hof um 1600, Ausst.-Kat., Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Mailand

Schmale, Wolfgang 2000: Europa – die weibliche Form, in: L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft, Nr. 11 (2000) 2, S. 211-233

Schmale, Wolfgang 2004: Europa, Braut der Fürsten. Die politische Relevanz des Europamythos im 17. Jahrhundert, in: Bußmann/Werner 2004, 241-267

Schmale, Wolfgang 2008: Geschichte und Zukunft der europäischen Identität, Stuttgart

Schmid, Margit Rosa 2002: Schwarz bin ich und schön. Das Geheimnis der schwarzen Madonna, Zürich

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 1988: Guidos Grazie. Rezeptionsgeschichte und Rezeptionsästhetik, in: Ebert-Schifferer 1988, S. 62-70

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (Hg.) 1989: Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760-1830, Ausst.-Kat., Historisches Museum Frankfurt, Frankfurt am Main

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 1997: Sklaverei und Männlichkeit um 1800, in: Friedrich u. a. 1997, S. 96-111

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (Hg.) 2002a: Postkolonialismus, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd. 4, Osnabrück

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 2002b: Kunst und kulturelle Differenz oder: Warum hat die kritische Kunstgeschichte in Deutschland den postcolonial turn ausgelassen? In: Dies. 2002a, S. 7-16

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, Karl Hölz und Herbert Uerlings (Hg.) 2004: Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, Marburg

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 2005: Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte. In: Below/von Bismarck 2005, S. 11-38

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 2006a: What is Left? Neue Regeln für das alte Monopolyspiel, in: Was ist links? kritische berichte, Nr. 34 (2006) 3, S. 78-81

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 2006b: Klassizismus und Sklaverei. Zum Funktionswandel kultureller Differenz in A. L. Girodets Portait du Citoyen Belley und M. G. Benoists Portrait de Negresse, in: Bay/Merten 2006, S. 173-193

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 2008: Koloniale Körper – Postkoloniale Blicke, in: Beat Wyss und Markus Buschhaus (Hg.): Den Körper im Blick. Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft, Paderborn u. a., 97-117

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 2010a: Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert, Marburg, 2 Bde.

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 2010b: Mit Mohrenpage, in: Dies. 2010a, Bd. 1, S. 249-266

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 2010c: Marie Guilhelmine Benoist. »Portrait d'une négresse« 1800, in: Dies. 2010a, Bd. 1, S. 158-181

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 2010d: »Negerkunst« ohne »Negerkünstler«. Zur fotografischen Aneignung außereuropäischer Kunst, in: Dies. 2010a, Bd. 1, S. 291-313

Schnitzer, Claudia 2006: Herrschende und dienende »Mohren« in den Festen Augusts des Starken, in: Greve/Volker-Saad 2006, S. 87-101

Schorsch, Jonathan 2994: Jews and Blacks in the Early Modern World, Cambridge

Schultze-Naumburg, Paul 1928: Kunst und Rasse, München

Schulz, Martin 2005: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft, München

Schulz, Martin und Beat Wyss (Hg.) 2010: Techniken des Bildes, München

Schneider, Norbert 2008: W. J. T. Mitchell und der »Iconic Turn«, in: Hemingway/Schneider 2008, S. 29-37

Schreuder, Esther (Hg.) 2008: Black is Beautiful. Rubens to Dumas, Ausst.-Kat., De Nieuwe Kerk, Amsterdam

Schwarzbach-Apithy, Aretha 2005: Interkulturalität und Anti-Rassistische Weis(s)heiten an Berliner Universitäten, in: Eggers u. a. 2005, S. 247-261

Scior, Volker 2007: Nation, Europa, Welt? Zum Spektrum früh- und hochmittelalterlicher Identitätsmuster in der Historiographie, in: Brinker-von der Heyde u. a. 2007, S. 335-362

Scobi, Edward 1981: The Black in Western Europe, in: Journal of African civilizations, Nr. 3 (1981) 1, S. 38-50

Sedlmayr, Hans 1982: Bemerkungen zur Inkarnatfarbe bei Rubens, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Epochen und Werke, Mittenwald, Bd. 3, S. 165-178

Seipel, Wilfried (Hg.) 2001: Luca Giordano 1634-1705, Ausst.-Kat., Kunsthistorisches Museum Wien, Napoli

Seipel, Wilfried (Hg.) 2006: Bellini, Giorgione, Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei, Ausst.-Kat., Kunsthistorisches Museum Wien, Milano

Seshadri-Crooks, Kalpana 2000: Desiring Whiteness. A Lacanian Analysis of Race, London

Sgarbi, Vittorio 1999: Carpaccio, Mailand

Shaw, Wendy S. 2007: Cities of Whiteness, Malden

Shyllon, Folarin 1977: Black People in Britain 1555-1833, London

Siegfried, Detlef 2006: Understanding 1968, in: Axel Schildt (Hg.): Between Marx and Coca-Cola. Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980, New York, S. 59-81

Siepe, Franz 2002: Die Schwarze Madonna im Niedermünster – die Vorgängerin der »Schönen Maria« der Regensburger Wallfahrt? In: Die Oberpfalz (2002) 1, S. 23-26

Sitt, Martina (Hg.) 2006: Pieter Lastman. Im Schatten Rembrandts? Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle, Hamburg

Slatkes, Leonard Joseph 1983: Rembrandt and Persia, New York

Smalls, James 2009: Slavery is a Women. Race, Gender and Visuality in Marie Benoist's Portrait d'une négresse (1800), in: Arthistoryarchive, URL: http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/Slavery-is-a-Woman.html (29.04.2011)

Smidt, Wolbert G. C. 2006a: Der Priesterkönig Johannes. Eine Sehnsuchtsfigur, in: Greve/Volker-Saad 2006, S. 35-39

Smidt, Wolbert G. C. 2006b: Abba Gorgoryos – ein integrer und ernsthafter Mann. Der Besuch eines äthiopischen Gelehrten in Thüringen 1652, in: Greve/Volker-Saad 2006, S. 48-57

Sommer-Sieghart, Monika und Charlotte Martinz-Turek (Hg.) 2009: Storyline. Narration im Museum, Wien

Sow, Noah 2008: Deutschland Schwarz Weiss. Der alltägliche Rassismus, München

Spicer, Joaneath 2010: Heliodorus's *An Ethiopian Story* in Seventeenth-Century European Art, in: Bindman/Gates 2010d, S. 307-335

Spivak, Gayatri Chakravorty 1988: Can the Subaltern Speak? In: Ashcroft u. a. 1995, S. 24-28

Stallings, Tyler (Hg.) 2003: Whiteness. A Wayward Construction, Los Angeles

Steinbrenner, Jakob und Stefan Glasauer (Hg.) 2007: Farben. Betrachtungen aus Philosophie und Naturwissenschaften, Frankfurt am Main

Stephan-Maaser, Reinhild 1992: Mythos und Lebenswelt. Studien zum »Trunkenen Silen« von Peter Paul Rubens, Münster

Steyerl, Hito 1999: Was ist K]uns[t? Eine Untersuchung über den Zusammenhang von Kultur, Produktion und Rassismus, in: Gelbin u. a. 1999, S. 155-171

Steyerl, Hito 2005a: White Cube und Black Box. Die Farbmetaphysik des Kunstbegriffs, in: Eggers u. a. 2005, S. 135-143

Steyerl, Hito 2005b: Can the Subaltern speak German? Läßt sich postkoloniale Kritik in den deutschen Kontext übertragen? In: Below/von Bismarck 2005, S. 39-44

Steyerl, Hito und Encarnación Gutiérrez Rodríguez (Hg.) 2003: Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik, Münster

Stoichita, Viktor I. 1999: El retrato del esclavo Juan de Pareja. Semejanza y conceptismo, in: Svetlana Alpers (Hg.): Velázquez, Barcelona, S. 376-381

Stoichita, Viktor I. 2002: La imagen del hombre de raza negra en el arte y la literatura española del Siglo de Oro, in: Helga von Kügelgen (Hg.): Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea, Frankfurt am Main, S. 259-290

Stoichita, Viktor I. 2010: The Image of the Black in Spanish Art. Sixteenth and Seventeenth Centuries, in: Bindman/Gates 2010d, S. 191-234

Stoichita, Victor I. 2011: Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock, München (Erstscheinung auf Englisch 2008)

Stowe, David: Uncolored People. The Rise of Whiteness Studies, in: Lingua Franca (2006) September/October, S. 68-77

Straten, Roelof van 1985: Inleiding in de Iconografie, Muiderberg

Strohschein, Juliane 2005: Als *weiße* Studierende in einer *weißen* Universität. Erste Positionierung, in: Eggers u. a. 2005, S. 506-513

Suckale-Redlefsen, Gude 1987: Mauritius. Der heilige Mohr/The Black Saint Maurice, Zürich

Suckale-Redlefsen, Gude 2009a: Schwarze in der Kunst Böhmens unter den Luxemburgern, in: Jiří Fajt und Andrea Lauger (Hg.): Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im Europäischen Kontext, Berlin, S. 328–345

Suckale-Redlefsen, Gude 2009b: Schwarze Madonnen, in: Robert Suckale (Hg.): Schöne Madonnen am Rhein, Ausst.-Kat., LVR-LandesMuseum Bonn, Leipzig, S. 161–175

Suckale-Redlefsen, Gude 2009c: Der Schwarze Ritter von Magdeburg, in: Matthias Puhle (Hg.): Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit, Bd. I: Essays, Mainz, S. 199–207

Subrahmanyam, Sanjay 1997: Connected Histories. Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia, in: Modern Asian Studies, Nr. 31 (1997) 3, S. 735–762

Summers, David 2003: Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism, London

Tabor, Jürgen 2009: Kunstgeschichte und Globalisierung. Ein Diskurs mit Nachholbedarf, in: Kunsttexte (2009) 4, URL: http://www.kunsttexte.de (12.05.2011)

Tanner, Marie 1974: Chance and Coincidence in Titian's Diana and Actaeon, in: Art Bulletin, Nr. 56 (1974), S. 535–550

Thompson, Lloyd A. 1989: Romans and Blacks, London

Tiffany, Tanya J. 2008: Light, Darkness, and African Salvation. Velázquez's Supper at Emmaus, in: Art History, Nr. 31 (2008) 1, S. 33–56

Tilliette, Jean-Yves 2005: Nigra sum, sed Formosa. Le Verset 1,4 du Cantique des Cantiques Et l'Hagiographie des Saintes Pénitentes, in: Bero 2005, S. 251–265

Tischleder, Bärbel 2001: Body Trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino, Frankfurt am Main

Tißberger, Martina 2006: Die Psyche der Macht, der Rassismus der Psychologie und die Psychologie des Rassismus, in: Dies. u. a. 2006, S. 13–30

Tißberger, Martina, Gabriele Dietze, Daniela Hrzán und Jana Hausmann-Kastein (Hg.) 2006: Weiß – Weißsein – Whiteness. Kritische Studien zu Gender und Rassismus, Frankfurt am Main

Tkaczyk, Krzysztof 1999: Carl Einsteins »Negerplastik«. Ein Manifest gegen die Ausgrenzung, in: Maria Katarzyna Lasatowicz (Hg.): Assimilation – Abgrenzung – Austausch. Interkulturalität in Sprache und Literatur, Frankfurt am Main, S. 167–181

Uebel, Michael 2000: Imperial Fetishism. Prester John among the Natives, in: Jeffrey Jerome Cohen (Hg.): The Postcolonial Middle Ages, New York, S. 261–282

Uerlings, Herbert, Karl Hölz und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.) 2001: Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin

Ullrich, Wolfgang 2003: Vom Klassizismus zum Fertighaus. Ein Lehrstück aus der Geschichte der Farbe Weiß, in: Ullrich/Vogel 2003, S. 214–230

Ullrich, Wolfgang und Juliane Vogel (Hg.) 2003: Weiß, Frankfurt am Main

UNESCO (Hg.) 1952: The Race Question in Modern Science. The Race Concept. Result of an Inquiry, Paris

Varanelli, Emma Simi 1979: »Nigra sum sed formosa«. La problematica della luce e della forma nell'estetica bernardina. Esiti e sviluppi, in: Revista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte (1979), S. 119-167

Varnedoe, Kirk und Adam Gropnik (Hg.) 1990: High and Low. Modern Art and Popular Culture, Ausst.-Kat., Museum of Modern Art, New York

Verein für kritische Geschichtsschreibung (Hg.) 2005: WerkstattGeschichte, Nr. 39: Die Farbe Weiß

Verlinden, Charles 1977: L'Esclavage dans l'Europe Médiévale, Gent, Bd. 2

Volker-Saad, Kerstin (Hg.) 2007: Ethiopia and Germany. A Longing for the Distance. Part II: Icons, Addis Ababa

Volland, Gerlinde 1992: »Gepletschte Nase«, »schwülstiger Mund« und ein zu kleines Hirn. Über den Beitrag von ästhetischen Kriterien zu den aufkommenden Rassenlehren und zum wissenschaftlichen Sexismus im 18. Jahrhundert, in: Dies. (Hg.): Einsprüche. Multidisziplinäre Beiträge zur Frauenforschung, Dortmund, S. 127-161

Vollmar, Klausbernd 1988: Das Geheimnis der Farbe Schwarz. Psychologie, Mythos, Symbolik, Bern

Vollmar, Klausbernd 1989: Das Geheimnis der Farbe Weiss. Unschuld und Verführung, Bern

Vollmar, Klausbernd 1992: Schwarzweiss. Bedeutung und Symbolik der beiden gegensätzlichsten Farben, München

Wachendorfer, Ursula 2000: Weiß-Sein – (K)eine Variable in der Therapie, in: Psychologie und Gesellschaftskritik, Nr. 93 (2000) 1, S. 55-68

Wachendorfer, Ursula 2001: Weiß-Sein in Deutschland. Zur Unsichtbarkeit einer herrschenden Norm, in: Arndt 2001, S. 87-101

Wachendorfer, Ursula 2005: *Weiße* halten *weiße* Räume *weiß,* in: Eggers u. a. 2005, S. 530-539

Walgenbach, Katharina 2005: »Weißsein« und »Deutschsein« – Historische Interdependenzen, in: Eggers u. a. 2005, S. 377-393

Warburg, Aby 1932: Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara (1912), in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Bertrud Bing, Bd. 2, Leipzig/Berlin 1932, S. 459-481

Ware, Vron und Les Back (Hg.) 2002: Out of Whiteness. Color, Politics, and Culture, Chicago

Warnke, Martin 1970: Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur, in: Ders. (Hg.): Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, Gütersloh, S. 88-103

Weever, Jacqueline de 1998: Sheba's Daughters. Whitening and Demonizing the Saracen Woman in Medieval French Epic, New York

Weibel, Peter 1997: Inklusion – Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und Migration, Ausst.-Kat., Graz/Köln

Weibel, Peter 2010: Inklusion – Exklusion. Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration, Symposium 28.-29. September 1997 in Graz, 2., erw. Aufl. Wien (1. Aufl. 1997)

Weihrauch, Hans Robert 1967: Europäische Bronzestatuetten. 15.-18. Jahrhundert, Braunschweig

Weiss, Judith Elisabeth 2007: Der gebrochene Blick. Primitivismus – Kunst – Grenzverwirrungen, Berlin

Welsch, Wolfgang 1995: Transkulturalität, in: Zeitschrift für Kulturaustausch, Nr. 45 (1995) 1, S. 39-44

Werckmeister, Otto K. 1982: Radical Art History, in: Art Journal, Nr. 42 (1982) 4, S. 284-291

Werckmeister, Otto K. 2007: Von Marx zu Warburg in der Kunstgeschichte der Bundesrepublik, in: Helas u. a. 2007, S. 31-38

Wiedenroth, Ellen 1992: Was macht mich so anders in den Augen der anderen? In: Oguntoye u. a. 1991, S. 164-166

Wigger, Iris und Katrin Klein 2009: »Bruder Mohr«. Angelo Soliman und der Rassismus der Aufklärung, in: Wulf D. Hund (Hg.): Entfremdete Körper. Rassismus als Leichenschändung, Bielefeld, S. 81-115

Winckelmann, Johann Joachim 1764: Geschichte der Kunst des Altertums, Dresden (Nachdruck Baden-Baden 1966)

Wirth, Jean 2005: La représentation de la peau dans l'art médiéval, in: Bero 2005, S. 131-154

Wittkower, Rudolf 1942: Marvels of the East. A Study in the History of Monsters, in: Journal of the Warburg and Courtauld Instituts, Nr. 5 (1942), S. 159-197

Wolf, Katja 2004a: Schwarz-Weiß-Malerei. Beobachtungen zum Inkarnat in Bildnissen mit Mohrenpagen, in: Friedrich 2004, S. 137-144

Wolf, Katja 2004b: »Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast ein Mohr«. Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei, in: Schmidt-Linsenhoff u. a. 2004, S. 19-36

Wollrad, Eske 2005: Weißsein im Widerspruch. Feministische Perspektiven auf Rassismus, Kultur und Religion, Königstein im Taunus

Woods-Marsden, Joanna 2007: The Mistress as ›Virtuous‹. Titian's Portrait of Laura Dianti, in: Dies. (Hg.): Titian. Materiality, Likeness, Istoria, Turnhout, S. 53-69

Young, Robert J. C. 1990: White Mythologies. Writing History and the West, London

Zampetti, Pietro 1966: L'Oriente del Carpaccio, in: Agostino Pertusi (Hg.): Venezia e l'Oriente fra tardo medioevo a rinascimento, Florenz, S. 511-526

Zantop, Susanne 1997: Colonial Fantasies. Conquest, Family and Nation in Precolonial Germany, Durham

Zeri, Federico 1976: Il Ratto di Europa di Guido Reni e »Un grand personaggi in Ispagna«, in: Diari di Lavoro (1976), S. 112-122

Ziegler, Joseph 2005: Skin and Character in Medieval and Renaissance Physiognomy, in: Bero 2005, S. 511-536

Zijlmans, Kitty und Wilfried van Damme (Hg.) 2008: World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches, Amsterdam

Zschelletzschky, Herbert 1975: Die »Drei Gottlosen Maler« von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Problematik ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit, Leipzig

Zülch, Walther H. 1938: Der historische Grünewald – Mathis Gothard Neithard, München

Abbildungsverzeichnis

1. **Marie Guilhelmine Benoist:** *Portrait d'une négresse*, 1800, Öl/Lw., 81 x 65 cm, Paris, Musée du Louvre
2. **Jean-Marc Nattier:** *Madame de Maison-Rouge als Venus mit Taube*, 1757, Öl/Lw., 123 x 93 cm, Los Angeles, Lynda and Stewart Resnick Collection
3. **Peter Paul Rubens:** *Vier Temperamente*, um 1613/14, Öl/Lw., 51 x 66 cm, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique
4. **Tizian:** *Laura Dianti mit Page*, um 1523, Öl/Lw., 118 x 93 cm, Kreuzlingen, Sammlung Kisters
5. **Verein Dresdner Stadtjubiläum:** *Dresdner Stadtfest*, 1998, Plakat
6. **Balthasar Permoser/Dinglinger-Werkstatt:** *Smaragdstufe mit Trägerfigur*, um 1724, Birnbaumholz, lackiert, Silber, vergoldet, Edelsteine, Schildpatt, H. 63,8 cm, Dresden, Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
7. **Balthasar Permoser/Dinglinger-Werkstatt:** *Trägerfigur mit Landsteinstufe*, um 1724, Holz, lackiert, Kupfer, Edelsteine, H. 67 cm, Dresden, Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
8. *Oni-Porträtkopf*, 12. Jahrhundert, Kupferlegierung mit hohem Zinkanteil, H. 34 cm, Ife, Museum of Ife Antiquities
9. *Gewändefiguren am mittleren Westportal von Notre-Dame de Chartres*/Frankreich, um 1145–70
10. *Christliche Madonna/chinesische Göttin Guānyin*, Quing-Dynastie (17. Jahrhundert), weißes Porzellan, H. 38 cm, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, Museu Municipal
11. *Figur eines Europäers*, Quing-Dynastie (17. Jahrhundert), Bronze, vergoldet, H. 36,5 cm, Wien, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst
12. Cover und Schlussbild von Alfons Simon: *Maxi, unser Negerbub*, Bremen 1952
13. **Ferdinand Keller:** *Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden, „Türkenlouis" genannt, reitet am Abend nach der Schlacht bei Slankamen (19.8.1691) in das Zeltlager des sterbenden Mustafa Köprülü*, 1877, Öl/Lw., 310 x 530 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle
14. *Ham* aus *Codex Heidelbergensis*, Nachzeichnung von 1574–75 vom verlorenen Luxemburger Stammbaum auf der Burg Karlstein (um 1360), Buchmalerei, Prag, Nationalgalerie
15. **Matthew Ptacek-Ornys of Lindperk:** *Karl IV.* aus *Codex Heidelbergensis*, um 1575, Buchmalerei, Prag, Nationalgalerie
16. **Nicolaus von Verdun:** *Salome und die Königin von Saba*, 1181, Silber vergoldet, Email, Klosterneuburg, Stiftsmuseum
17. *Die Königin von Saba zwischen Balaam und Salomon am Nordportal von Notre-Dame de Chartres*/Frankreich, um 1230
18. *Noah bearbeitet mit seinen Söhnen Sem, Cham und Japhet den Weinberg* (Detail), 1163–1165, Mosaik, Otranto, Kathedrale
19. *Madonna von Bresnitz*, 1396, Tempera und Gold auf Pergament und Leinwand, auf Lindenholz, 41,5 x 29,5 cm, Prag, Nationalgalerie
20. *Saulus Populi Romani*, 6. Jahrhundert (?), Rom, S. Maria Maggiore
21. **Donatello:** *Madonna mit Kind zwischen den Heiligen Franziskus und Antonius*, 1446–1540, Bronze, Detail des Hochaltars, Padua, S. Antonio

22. **Faujas de Saint-Fond:** *Madonna von Le Puy*, 1778 (Original 1734 zerstört), Lithografie

23. **Nicola Pisano:** *Die Heiligen Drei Könige*, 1265 begonnen, Detail der Marmorkanzel, Siena, Dom

24. **Pedro Berruguete:** *Das Beinwunder der Heiligen Kosmas und Damian*, Ende 15. Jahrhundert, Öl/Holz, Covarrubias, Museo Diocesano

25. *Frau mit Spiegel*, um 1600, H. 30 cm, Bronze mit rötlichbrauner Patina, Frankfurt/M., Liebighaus

26. **Albrecht Dürer:** *Studie mit Badetuch*, 1505, chem. Lemberg, Lubomirski-Museum

27. **Jacques de Backer:** *Minerva als Bellona*, Öl/Holz, 141,5 x 100 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

28. **Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, genannt Antico:** *Venus felix*, nach 1590, Bronze, braun lackiert, versilbert, vergoldet, H. 29,8 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

29. **Barthélemy Prieur:** *Maria de Medici als Juno*, Anfang 17. Jahrhundert, Bronze, H. 70 cm, Paris, Musée du Louvre

30. *Madonna*, um 1360-80, Nussbaumholz (?), H. 120 cm, Luxemburg-Stadtgrund, Pfarrkirche St.-Jean

31. **Peter Paul Rubens:** *Venus mit Spiegel, Amor und einer Dienerin*, um 1614/15, Öl/Holz, 124 x 98 cm, Wien, Sammlung des Fürsten zu Lichtenstein

32. **Rogier van der Weyden:** *Mitteltafel des Dreikönigsaltars von Sainte-Colombe*, um 1460, Öl/Holz, 139,5 x 300 cm, München, Alte Pinakothek

33. **Hans Memling:** *Anbetung der Könige*, um 1470, Öl/Holz, 94,4 x 147 cm, Madrid, Museo del Prado

34. *Der Heilige Mauritius*, um 1240, Sandstein mit Fassungsresten, H. 110 cm, Magdeburg, Dom

35. *Der Heilige Mauritius*, um 1220, Sandstein, Magdeburg, Dom

36. **Matthias Grünewald:** *Die Heiligen Erasmus und Mauritius*, 1520-1524, Öl/Lw., 226 x 176 cm, München, Alte Pinakothek

37. **Pieter Lastman:** *Die Taufe des Kämmerers*, 1616, Öl/Eichenholz, 62 x 100 cm, Paris, Institut Néederlandais, Collection Frits Lugt

38. **Pieter Lastman:** *Die Taufe des Kämmerers*, 1623, Öl/Eichenholz, 85 c 115 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

39. **Rembrandt van Rijn:** *Die Taufe des Kämmerers*, 1626, Öl/Holz, 63,5 x 48 cm, Utrecht, Museum Catharijneconvent

40. *Die Bekehrung des Kämmerers* aus *Ménologe de Basile*, S. 107, zwischen 976 und 1025, 36,4 x 28,3 cm, Vatikan, Biblioteca Vaticana

41. **Barthel Beham:** *Auffindung und Erprobung des Heiligen Kreuzes*, 1530, Öl/Nadelholz, 101,1 x 149,8 cm, München, Alte Pinakothek

42. Detail aus Abb. 41

43. **Ludwig Refinger:** *Horatius Cocles verteidigt die Tiberbrücke*, 1537, Öl/Lindenholz, 161,7 x 114,7 cm, Stockholm, Nationalmuseum

44. Detail aus Abb. 43

45. **Hans Schöpfer:** *Geschichte der Susanna*, 1537, Öl/Lindenholz, 100,8 x 149,9 cm, München, Alte Pinakothek

46. Detail aus Abb. 45

47. *Das Martyrium der Heiligen Katharina*, 15. Jahrhundert, Alabaster und Holz, Venedig, Ca'd'Oro

48. **Pieter van den Houte:** *Das Radwunder der Heiligen Katharina*, um 1610, Öl/Kupfer, 67,1 x 51,8 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

49. **Altichiero:** *Kreuzigung*, 1377-79, Fresko, Interkolumnium: 280 cm, Padua, S. Antonio, Capella di S. Giacomo

50. Detail aus Abb. 49

51. **Jacopo Tintoretto:** *Die Hochzeit zu Kana*, 1561, Öl/Lw., 435 x 545 cm, Venedig, Santa Maria della Salute

52. **Michele Damaskinos:** *Die Hochzeit zu Kana nach Tintoretto*, um 1561-70, Öl/Lw., Venedig, Museo Correr

53. *Mose durchquert den Nil* aus *Vitae Patrum*, fol. 54v (Detail), 14. Jahrhundert, 39 x 27,5 cm, Vatikan, Biblioteca Vaticana

54. **Paolo Veronese:** *Auffindung des Mose*, Öl/Lw., 50 x 43 cm, Madrid Museo del Prado

55. **Luca Giordano** zugeschrieben: *Raub der Europa*, 17. Jahrhundert, Öl/Lw., 142 x 190 cm, Mainz, Landesmuseum

56. **Apulischer Teller:** *Raub der Europa*, 3. Viertel des 4. Jahrhunderts v. Chr., Wien, Kunsthistorisches Museum

57. **Tizian:** *Raub der Europa*, 1446-62, Öl/Lw., 185 x 205 cm, Boston, Isabella Stuart Gardner Museum Boston

58. **Paolo Veronese:** *Raub der Europa*, um 1585, Öl/Lw., 240 x 303 cm, Venedig, Palazzo Ducale

59. **Guido Reni:** *Raub der Europa*, 1636/37, Öl/Lw., 155 x 112 cm, Mailand, Sammlung Leasarte

60. **Abraham van Diepenbeeck:** *Andromeda*, Kupferstich, 28,1 x 18,2 cm, Dresden, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

61. **Paolo Veronese:** *Perseus und Andromeda*, um 1576-78, Öl/Lw., 260 x 211 cm, Rennes, Musée des Beaux Arts

Eingangsbilder

S. 10: Gerhard Geyer: Denkmal für Anton Wilhelm Amo, 1965, Halle, Universität Halle-Wittenberg. **S. 40:** Abb. 12. **S. 54:** Abb. 5. **S. 96:** Abb. 34. **S. 168:** Abb. 4. **S. 216:** Abb. 59. **S. 234:** Abb. 10

Abbildungsnachweise

Linda van den Broeck: Am Ende der Weißheit, Berlin 1988, S. 114: S. 93. Dresden, Michel Sandstein GmbH: 5. Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Fotos: Jürgen Karpinski: 6, 87 Karlsruhe, Archiv des Fachbereichs Kunstgeschichte am Karlsruher Institut für Technologie (KIT), Fotos: Christoph Engel: 3, 8-11, 13, 17, 18, 22-24, 26-29, 36-37, 39, 40-46, 51, 53, 54, 56-61. © Landesmuseum Mainz GDKE Rheinland Pfalz, Foto: Ursula Rudischer: 55. Alfons Simon: Maxi, unser Negerbub, Bremen 1952: 12. Alle übrigen: Archiv der Autorin.

Künstler- und Werkregister

Alberti, Leon Battista 80, 81, 82, 194, 195

Altichiero da Zevio 176, 177, 178, 184, 189, 215
Kreuzigung 176

Backer, Jacques de 135
Minerva als Bellona 135

Beckmann, Max 228
Der Raub der Europa 228

Beham, Barthel 161–165
Auffindung und Erprobung des Heiligen Kreuzes 162–165

Bellini, Gentile 161, 172, 179, 195

Benoist, Marie Guilhelmine 65
Portrait d'une négresse 65

Berruguete, Pedro 166
Beinwunder der Heiligen Kosmas und Damian 166

Bodenehr, Moritz 251

Bosch, Hieronymus 143, 175
Dreikönigsaltar 143, 175

Botticelli, Sandro 172

Boucher, François 229
Leda und der Schwan 229

Brunelleschi, Filippo 80

Bry, Theodor de 56, 84, 105, 169, 190

Caravaggio, Michelangelo Merisi 75, 181

Carpaccio, Vittore 172, 181, 182, 213, 215
Ursulazyklus 181
Wunder der Reliquie vom Heiligen Kreuz 181

Carus, Carl Gustav 192

Castellazzo, Moisè dal 212
Ham 212

Crayer, Gaspar de 61, 62
Kopfstudie 61, 62
Kreuzaufrichtung 62
Martyrium des Heiligen Laurentius 62

Damaskinos, Michail 207
Hochzeit zu Kana 207

Diepenbeeck, Abraham van 231
Andromeda 231

Dinglinger, Johann Melchior 64, 84, 85, 227
Smaragdstufe mit Trägerfigur 84
Trägerfigur mit Landsteinstufe 85
Trägerfigur mit Perlschale 64

Donatello 133, 134
Madonna mit Kind 133

Dürer, Albrecht 135, 161, 163, 182–184, 190, 214
Anbetung der Könige 183
Kopfstudie 182
Porträt von Katharina 182
Studie mit Badetuch 135

Dyck, Anthonis van 213
Martyrium des Heiligen Sebastian 213

Eckhout, Albert 62

Feutschner, Adam 131

Filarete 178

Francia, Rinaldion di 132
Madonna Mora 132

Friedrich, Caspar David 83, 192

Geyer, Gerhard 12
Anton Wilhelm Amo 12

Ghirlandaio, Domenico 172

Giordano, Luca 226
Raub der Europa 226

Giorgione 85
Schlummernde Venus 85, 86

Giotto 174, 176, 178

Goya, Francisco 75

Grieshaber, HAP 115

Grünewald, Matthias 151, 163
Die Heiligen Erasmus und Mauritius 151
Versuchung des Heiligen Antonius 151

Houte, Pieter van den 175, 176, 182
Radwunder der Heiligen Katharina 175, 176, 182

Jordaens, Jacob 61, 188, 189, 226
Kopfstudie 61
Moses und seine äthiopische Frau 188, 189
Raub der Europa 226

Keller, Ferdinand 69, 70
Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden am Abend der Schlacht bei Slankamen 69, 70

Lastman, Pieter 154, 155
Taufe des Kämmerers (1608) 154
Taufe des Kämmerers (1616) 154
Taufe des Kämmerers (1623) 154

Liotard, Jean-Etienne 85
Schokoladenmädchen 85

Lochner, Stephan 141
Dreikönigsaltar 141

Malewitsch, Kasimir 75

Mander, Karel van (III) 231
Hydaspes und Persina 231

Mantegna, Andrea 172, 180, 201, 229
Heilige Drei Könige 180
Judith 201, 229

Masaccio 80, 81
Trinitätsfresko 80, 81

Matisse, Henri 75

Memling, Hans 141
Anbetung der Könige 140, 141

Michelangelo 172

Mondrian, Piet 75

Pareja, Juan de 72, 185
Berufung des Evangelisten Matthäus 72

Permoser, Balthasar 64, 84, 85, 227
Smaragdstufe mit Trägerfigur 84
Trägerfigur mit Landsteinstufe 85
Trägerfigur mit Perlschale 64

Picasso, Pablo 75

Pisano, Nicola 139

Prieur, Barthélemy 134

Raffael 172

Refinger, Ludwig 163, 165
Horatius Cocles verteidigt die Tiberbrücke 163, 165

Rembrandt van Rijn 86, 87, 154, 155
Taufe des Kämmerers 155
Porträt mit Saskia 86, 87

Reni, Guido 222, 224–226
Raub der Europa 222, 224, 226

Rubens, Peter Paul 19, 59, 60–62, 101, 137, 138, 140, 178, 189, 192, 201, 203, 204, 223
Dame in Weiß 203
Trunkene Silen 61
Vier Temperamente 59, 60
Venus mit Spiegel, Amor und einer Dienerin 137, 138

Schardt, Johan Gregor van der 134

Schöpfer, Hans 163, 165
Geschichte der Susanna 163, 165

Silvestre, Louis de 65, 66
Kurfürst Friedrich August I. mit Diener 65

Tiepolo, Giovanni Battista 226, 227
Apollo und Marsyas 227
Diana und Actaeon 227
Diana und Callisto 227
Raub der Europa 226, 227

Tintoretto, Jacopo 172, 180, 185, 203, 205–207, 209, 211, 229
Anbetung der Könige 206
Hochzeit zu Kana 209
Königin von Saba vor Salome 206

Leda und der Schwan 229
Mose, der Wasser aus dem Felsen schlägt 206, 207, 211

Tizian 20, 171, 172, 180, 191, 192, 195–198, 200, 201, 203, 204, 206, 207, 222–226, 229, 230
Dame in Weiß 203, 204
Diana und Actaeon 201
Judith 180, 201, 229
Laura Dianti mit Page 197, 198, 200
Perseus und Andromeda 230
Pesaro-Madonna 196
Raub der Europa 222–224, 226
Salome 196, 204, 229
Velázquez, Diego 71–73
Eine Magd 71–73
Innozenz X 72
Juan de Pareja 72

Verdun, Nicolaus von 127
Salomon und die Königin von Saba 127

Vermeer, Jan van Delft 89
Bei der Kupplerin 89

Veronese, Paolo 26, 171, 172, 180, 185, 202, 203, 205, 207–215, 222–226, 229, 230
Auffindung des Mose 210–212
Christus und der Zentaurier 208
Gastmahl im Hause Levis 209
Hochzeit zu Kana 207
Jesus im Tempel 208
Judith *180, 214,* 229
Letztes Abendmahl 207
Martyrium der Heiligen Justina 213
Martyrium des Heiligen Georg 208
Martyrium des Heiligen Sebastian 213
Perseus und Andromeda 230
Raub der Europa 222–226
Rebekka am Brunnen 208
Triumph Venedigs 213

Vinci, Leonardo da 75, 80,172, 199, 229
Leda und der Schwan 229

Vittoria, Alessandro 134

Weyden, Rogier van der 141, 166
Dreikönigsaltar 141
Medici-Madonna 166